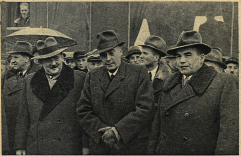
FILM

15 LUTEGO 1948
NR 3 (35) ROK III
Cena 25 zł

Młoda aktorka łódzka
IRENA LASKOWSKA
odtwarza główną rolę w nowym filmie polskim „STALOWE SERCA"

W numerze m. in. prace: L. Grumeta, A. Juliena, T. Peipera, J. Toeplitza, J. Czarnego, L. Bukowieckiego, L. Rubacha

POLSKA KRONIKA FILMOWA



Na dworcu w Warszawie odbyło się uroczyste powitanie delegacji Rządu Polskiego, powracającej z Moskwy. Na zdjęciu: premier Cyrankiewicz, wicepremier Gomułka i minister Minc.

UMOWA O HISTORYCZNYM ZNACZENIU

Do Warszawy powróciła z Moskwy delegacja polska z premierem Cyrankiewiczem, wicepremierem Gomułką i ministrem Mincem na czele. Delegacja przywiozła z sobą umowę, której wagę tak oświetlał w rozmowie z korespondentami pism zagranicznych premier Cyrankiewicz:

„Jej wielkie znaczenie polega m. in. na tym, że nie łączą się z nią jakiekolwiek warunki polityczne czy gospodarcze, które osłabiłyby naszą suwerenność, a odwrotnie — z samej możliwości wzmocnienia potencjału gospodarczego naszego kraju wypływa możliwość wzmocnienia naszej niezależności i suwerenności".

Gospodarcze znaczenie umowy omówił min. Minc na tejże konferencji. Wyjaśnił on, że spłata kredytu przez Polskę nie będzie dokonywana ani złotem, ani walutami, a wyłącznie towarami. Umowa opiewa na sumę miliarda dolarów. Kredyt ten jest podstawą do dalszego uprzemysłowienia Polski przez rozbudowę hutnictwa, rozszerzenie przemysłu chemicznego, maszynowego i innych.

„Nie używając przesadnych wyrażeń — powiedział minister Minc — znaczenie zawartej umowy dla uprzemysłowienia naszego kraju jest historyczne".

MAHATMA GANDHI

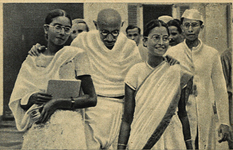
Gwałtownie zginął człowiek, którego całe życie było ustawiczną walką z gwałtem w każdej postaci.

Mohandas Karamczand Gandhi, czczony przez mieszkańców Indii jak święty i nazwany przez nich Mahatmą (Wielka Dusza) — urodził się 2 października 1869 r. i, wcześnie porzuciwszy karierę adwokacką, poświęcił swe życie sprawie wyzwolenia Indii.

Wielokrotnie więziony przez Anglików, zorganizował on potężny ruch biernego oporu bez uciekania się do gwałtu. Z czasem zdobył on sobie — nie tylko we własnym kraju, lecz i w całym świecie — olbrzymi autorytet. Rzadko pełniąc jakiekolwiek godności — był przecie uznanym moralnie władcą Indii. Głośne są jego głodówki, jego ascetyczny tryb życia, jego łagodność i miłość ludzkości.

Wielki apostoł Indii — jak nazwał go w swej książce Romain Rolland — walczył jednak nie tylko o niepodległość swej ojczyzny. Walczył także o prawa dla każdego uciśnionego. Wielokrotnie występował w obronie pariasów i „nietykalnych" — najniższej w hierarchii społecznej Indii klasy ludności.

Ostatnio — rządy Indii i Pakistanu, krajów rozdartych nienawiścią wyznaniową, ugięły się przed żądaniem Gandhiego, nawołującego do zaprzestania walk bratobójczych. Żądanie swe poparł Gandhi ogłoszeniem „głodówki aż do śmierci". Była to ostatnia głodówka wielkiego apostoła i ostatnia jego działalność cywilizacyjna.



Jedno z ostatnich zdjęć Gandhiego. Mahatma, wsparty na ramionach wnuczek, udaje się na modlitwy. W kilka dni później ta codzienna przechadzka Gandhiego zakończyła się jego tragiczną śmiercią.

WIADOMOŚCI RÓŻNE

● W ramach UNESCO ma zostać utworzony ośrodek informacji w sprawach filmowych. Poza tym przewiduje się utworzenie centralnej filmoteki, składającej się z wybranych filmów, i wymianę filmów oświatowych między różnymi krajami bez zobowiązań dewizowych.

● Znakomity film Jeana Painlevé „Hippocampus" (Konik morski) został już opracowany w wersji polskiej. Warto przy okazji podkreślić, że Painlevé jest pionierem kinematografii podmorskiej, filmy jego zostały wielokrotnie nagrodzone na kongresach naukowych. Komentarz do filmu jest tłumaczeniem speakerki prof. Painlevé. Oryginalny ten film o wartości dokumentu naukowego wejdzie wkrótce na nasze ekrany.

● Śladami Jeana Painlevé idą polscy twórcy filmów naukowych Marczakowie. Widzieliśmy ostatnio w Warszawie ich nowy film krótkometrażowy „POD KARPĄ WODNĄ", który zaznajamia nas z życiem raka rzecznego. Najciekawsze są niewątpliwie zdjęcia, dokonane w czasie, w którym rak zmienia swoją skorupę. Zdjęcia te wykazują nadzwyczajną precyzję i są żywym dowodem niesłychanej cierpliwości twórców.

● Dział Produkcji Instytutu Filmowego ukończył montaż kilku filmów wąskotaśmowych zestawionych z materiałów zagranicznych, znajdujących się w posiadaniu Instytutu. Są to następujące filmy: „Milicz", „Walka o Ren", „Pielęgnowanie zębów", „Zasady perspektywy" i „Wzrok". Dalsze filmy to „Uzdrowiska śląskie", „Wrocław" i „Światło".

● W dniach 3 i 7 lutego br. odbyły się posiedzenia Sądu Konkursowego, zwołanego przez Biuro Prasowe P. P. „Film Polski" w celu przyznania nagród za najlepszą drukowaną w roku 1947 ocenę filmową (recenzję, artykuł programowy, reportaż, wywiad, felieton, artykuły z zakresu produkcji itd.).

W skład Jury wchodzili: z ramienia Związku Zawodowego Literatów Irena Krzywicka, z ramienia Związku Zawodowego Dziennikarzy Edward Bury, z ramienia Klubu Sprawozdawców Filmowych Teofil Syga, z ramienia redakcji „Filmu" Eugeniusz Żytomirski i z ramienia Dyrekcji „Filmu Polskiego" Stanisław Strumph Wojtkiewicz. Jury obradowało w składzie 4 osób, gdyż Irena Krzywicka na posiedzenia nie przybyła.

Sąd Konkursowy rozpatrzył materiały wszystkich autorów, którzy stosownie do warunków konkursu we właściwym terminie zgłosili i nadesłali pracę do Biura Prasowego „Filmu Polskiego".

Orzeczenie Sądu Konkursowego jest następujące:

Nagrodę I w sumie zł 30.000 przyznać Wacławowi Żdżarskiemu za artykuł z zakresu produkcji pt. „Rytm i tempo filmu zależą od montażu" („Kurier Codzienny" z dn. 7 sierpnia 1947 r. nr 825) i za recenzję „Jasne Łany" — drugi powojenny długometrażowy film polskiej produkcji („Kurier Codzienny" z dn. 30 grudnia 1947 r. nr 845).

Nagrodę II w sumie zł 20.000 przyznać Leonowi Bukowieckiemu za studium „Film jako dokument epoki" („Przegląd Socjalistyczny" nr 2 (16) z lutego 1947 r.) i za pracę sprawozdawczą „Rewolucyjne znaczenie filmu radzieckiego" (miesięcznik oficerski „Nasza Myśl" nr 7 z listopada 1947 r.).

Nagrodę III w sumie zł 10.000 przyznać Jalu Kurkowi za felieton z cyklu „Obrachunki filfilmowe" pt. „Rita Hayworth czyli Bikini" („Dziennik Polski" z dn. 5 września 1947 r., dodatek literacki nr 27).

„Płonący ratusz i pogorzelcy". Barwne reprodukcje tego obrazu pędzla Floriana Kiemińskiego (wyd. „Merkuriusz") zasilają fundusz odbudowy poznańskiego ratusza.

Warszawskie sierotki w Domu ks. Boduena odwiedził p. Bowles, który z ramienia O.N.Z. organizuje światową akcję pomocy dzieciom.

Stanowisko ministra Poczt i Telegrafów objął znakomity uczony, prof. Wacław Szymanowski.

ROZWIĄZANIE KONKURSU GWIAZDKOWEGO „FILMU"

Nasz konkurs gwiazdkowy okazał się niełatwy. Świadczy o tym wielka ilość błędnych odpowiedzi.

Oto, jak powinno wyglądać prawidłowe rozwiązanie konkursu:

1. „Curie-Skłodowska".
2. „Pontcarral".
3. „Spotkanie".
4. „Zwycięzcy stepów".
5. „Bohaterki Pacyfiku".
6. „Piotr Pierwszy".
7. „Historia jednego fraka".
8. „Maria Luiza".
9. „Wiosna".

Listę nagrodzonych w konkursie osób zamieścimy w następnym numerze naszego pisma.

Obiektywy operatorów „Filmu Polskiego" wdarły się w półmroki Starego Opactwa w Oliwie, aby wydobyć z nich ich historyczne piękno. Oto dwa zdjęcia z krótkometrażówki pt. „Opactwo w Oliwie". Na lewo — jeden z zamierzchłych władców klasztoru, na prawo — marmurowy stół, na którym w roku 1660 został podpisany pokój ze Szwedami.

Bez dobrego scenariusza nie ma dobrego filmu

Zagadnienia związane ze scenariuszem filmowym stały się ostatnio przedmiotem gorącej dyskusji w świecie filmowym i literackim. Jest to sprawa paląca wszędzie, szczególnie jednak w Polsce.

Artykuł Jerzego Toeplitza oświetla to zagadnienie wszechstronnie i zwraca uwagę na wielką rolę scenarzysty w tworzeniu filmu.

Cechą charakterystyczną dzisiejszego etapu rozwojowego sztuki filmowej jest coraz większe znaczenie scenariusza, a co za tym idzie i scenarzysty. Przez długie lata, zwłaszcza w epoce filmu niemego, za autora filmu uważano reżysera. Słusznie zresztą, ponieważ reżyser brał wyłączną odpowiedzialność za całość dzieła filmowego. Ówczesny realizator dostawał temat filmu w formie szkicowej, a całą żmudną pracę budowy dramatu filmowego, ułożenia fabuły w logiczny łańcuch scen wykonywał sam, bez pomocy literata czy dramaturga. Co było jednak możliwe do przeprowadzenia w filmie niemym, okazało się zbyt trudnym w filmie dźwiękowym. Dzięki wzbogaceniu kina przez wprowadzenie głosu ludzkiego, lista środków artystycznych, którymi posługuje się twórca filmowy, co najmniej się podwoiła i było już ponad siłę jednego człowieka, z wyjątkiem wielkich wyjątkowych talentów w rodzaju Chaplina czy Orsona Wellesa, kontrolowanie całego procesu powstawania dzieła filmowego od projektowania w formie pisanej na kartkach papieru, poprzez realizację w atelier, a skończywszy na montażu.

W nowej epoce rozwoju kinematografii specjalizacja okazała się niezbędna i dziś w dobrze zorganizowanej produkcji filmowej trzy etapy twórczości poddane są kontroli trzech osób. Wprawdzie realizator jest odpowiedzialny za całość dzieła filmowego i musi współdziałać zarówno przy pisaniu scenariusza, jak i przy montażu, to jednak lwią część pracy muszą wykonać z jednej strony we wstępnym etapie scenarzysta i w etapie końcowym — montażysta, obaj ludzie o wysokich kwalifikacjach technicznych i artystycznych. Trzeba tu jednak wyraźnie podkreślić, że rzeczą niewspółmierną byłoby zestawienie pracy scenarzysty i montażysty, jeśli chodzi o zakres ich działalności i ciężar gatunkowy ich wkładu artystycznego, scenarzysta bowiem musi być i jest twórcą koncepcji samego filmu, jego duchowym ojcem, a montażysta jest wyłącznie szlifierzem, który daje surowemu jeszcze dziełu odpowiednio wygładzoną formę.

Widzimy więc, że w dzisiejszych warunkach można mówić o dwuautorstwie filmu, realizator i scenarzysta będą zasadniczymi twórcami dzieła filmowego, przy czym od ich harmonijnej współpracy i wzajemnego zrozumienia się uzależniona jest wartość artystyczna filmu. Idealnym rozwiązaniem jest tu współpraca scenarzysty i reżysera od samego początku procesu tworzenia filmu, od rzucenia czy nawet szukania pomysłu aż do końcowego etapu, tzn. do scenopisu, który jest napisanym filmem z uwzględnieniem wszelkich technicznych wskazań dla realizatora i jego ekipy.

W ostatnio przeprowadzonej ankiecie wśród scenarzystów brytyjskich liczne ich grono wysunęło postulat obecności scenarzysty podczas zdjęć, a to ze względu na konieczność przeprowadzenia w ostatniej chwili pewnych zmian, które w zasadzie powinny być uzgadniane z autorem scenariusza. Postulat teoretycznie słuszny, w praktyce wykonywany tylko w wypadku pełnej harmonii panującej między scenarzystą a realizatorem, kiedy dwoje tych ludzi nie ma wygórowanych ambicyj i zgadza się stuprocentowo na współautorstwo. Klasycznym przykładem tego rodzaju współpracy jest spółka autorska reżysera Marcela Carné i scenarzysty Prevert, której zawdzięczamy znakomity film „Komedianci“, lub w Ameryce scenarzysty Riskina i reżysera Franka Capry, twórców „Pana z milionami“ i filmu „Pan Smith jedzie do Waszyngtonu“. Wymieniliśmy tu tylko dwa klasyczne przykłady, ale w praktyce światowej istnieje ich niezmiernie dużo i niemal wszystkie najwybitniejsze filmy powstawały właśnie przy ścisłej współpracy obu autorów. Jest to wzór dla Polski, i pchnięcie naszej produkcji filmu długometrażowego na odpowiednie tory zależeć będzie w dużej mierze od właściwego postawienia problemu współpracy tych dwóch decydujących w twórczości filmowej czynników.

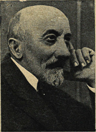
Oczywiście mówiąc o scenarzyście, myślimy nie o autorze tematu, czy literacie odstępującym swą książkę do przeróbki filmowej, ale o człowieku związanym mocno z techniką filmową, świetnie znającym rzemiosło poszczególnych członków ekipy twórczej, od operatora i dekoratora począwszy, a na techniku dźwięku skończywszy, no i posiadającym głęboką znajomość środków ekspresji i kanonów dramaturgicznych filmu. Pisanie scenariusza nie może być marginesowym zajęciem, ot tak, pomiędzy rozprawką publicystyczną i powieścią, ale pracą, której trzeba poświęcić bez żadnych zakłóceń długie miesiące. Bogactwo środków technicznych jakimi dysponuje dziś film, nieograniczone wprost możliwości oddziaływania na widza i współpraca z wieloma ludźmi, którzy na powierzonych im odcinkach wykonują trudne artystyczne zadania, oto teren, na którym musi poruszać się scenarzysta z pełnym poczuciem odpowiedzialności, nieskończone razy analizując i krytykując proponowane przez siebie rozwiązanie każdej pojedynczej sceny. Praca to pasjonująca, w całym tego słowa znaczeniu twórcza, ale bardzo trudna i wymagająca długich lat praktyki dla doskonałego opanowania samego rzemiosła scenariopisarskiego. Nie wystarcza tu tylko wyobraźnia pozwalająca na dokładne naszkicowanie na papierze pewnych zamierzonych efektów filmowych, ale potrzebny jest również zmysł proporcji wyznaczający właściwe miejsce poszczególnym elementom utworu filmowego, oraz poczucie filmowego rytmu.

Te wszystkie cechy, którymi odznacza się dobry scenarzysta, sprawiają, że film jego zrealizowany przez reżysera, który w pełni rozumie i zgadza się z założeniami scenariusza, daje efekt właściwy i jest utworem pozbawionym chropowatości, pełnym wewnętrznej harmonii, wygrywającym należycie wszystkie akcenty dramatyczne. Praca scenarzysty to technika niewidzialna utworu filmowego w odróżnieniu od techniki widzialnej czy słyszalnej, której przejawami są dobra fotografia, czy dobra rejestracja dźwięku. Widz nieraz nie zdaje sobie sprawy, ile trudu i pracy trzeba włożyć w kompozycję utworu filmowego przed rozpoczęciem samego procesu realizacji w atelier, nie przypuszczając nawet że jest to etap pracy w tworzeniu dzieła filmowego niemal decydujący.

Musimy dołożyć wszelkich starań, by zarówno przez właściwe szkolenie kadr filmowych, jak i w codziennej praktyce realizatorskiej polskiej produkcji filmowej utrzymany był właściwy stosunek dwóch autorów — scenarzysty i realizatora i by w jak najszybszym czasie zjawiła się nowa generacja scenarzystów filmowych, którzy nie od niechcenia, nie na marginesie innych zajęć, ale całym sercem i z całym entuzjazmem zabraliby się do pracy twórczej na tym niezwykle ważnym odcinku pracy kulturalnej. Pamiętajmy o prawdzie zasadniczej i nie podlegającej dyskusji, że bez dobrego scenariusza nie ma dobrego filmu.

JERZY TOEPLITZ

DROBIAZGI, MOŻE CIEKAWE



Jeden z twórców kinematografii — George Meliès.

Scena z jednego z pierwszych filmów produkcji francuskiej.

Na retrospektywnej wystawie filmu francuskiego, urządzonej w Warszawie pół roku temu, oglądaliśmy najsławniejsze filmy, jakie wyprodukowała kinematografia. Dwa ich etapy, pierwszy — zdobyty przez Lumièra, drugi — przez Melièsa, przesunęły przez ekran upór szamotań się z materiałami nowo rodzącej się sztuki, nieustający wysiłek myśli odkrywczej, śmiałość artystycznej woli i — wzruszające wyniki.

Wśród wrażeń, jakie odniosłem z filmów Lumièra i Melièsa, kilka było naprawdę dziwnych. Jedno z nich pochodziło z chodu ówczesnych ludzi ekranowych. Na jego widok nie odnajdywałem w sobie ani owych ujemnych reakcji, jakimi w latach dzieciństwa odpowiadałem na to zjawisko, ani późniejszej pobłażliwej tolerancji. Przeciwnie, w znamiennym dreptaniu pierwszych ludzi ekranowych ukazał mi się nagle jakiś interesujący i emocjonujący rytm.

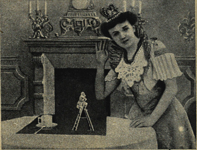
Jak to wytłumaczyć? Jak wytłumaczyć fakt, że owo dreptanie raziło, gdy patrzyłem na nie przed laty, a nie razi dzisiaj?

W Lumièrowym „Wyjściu robotników z fabryki“ działa niewątpliwie artystyczna troskliwość autora, który ludziom swego pierwszego filmu chciał dać chód jak najbardziej zharmonizowany i który osiągnął ten cel lepiej niż wielu późniejszych twórców filmowych. Ale działała chyba jeszcze jedna przyczyna: dawne dreptanie ekranowych ludzi raziło, gdy czuliśmy w nim niemoc techniki kinematograficznej, gdy zestawialiśmy je z rzeczywistym chodem ludzi, gdy widzieliśmy różnicę i gdy różnica ta przemawiała na niekorzyść nowo zrodzonej sztuki, teraz zaś, gdy ówczesna niemoc aparatów kinematograficznych jest już przezwyciężona, gdy na dzisiejszych ekranach chód człowieka daje się otrzymywać w dowolnej postaci i w zupełnej zgodzie z rzeczywistością, tamto dreptanie bierzemy już niezależnie od rzeczywistości i odkrywamy w nim uroki rytmu samoistnego. Zdziwieni, odkrywamy w nim jakieś samoistne piękno. W sprawozdaniu z retrospektywnej wystawy francuskiej napisałem, że Lumièrowi robotnicy i robotnice, wychodzący z fabryki, działają jak kreacja choreograficzna, jak melodia nurtów tanecznych.

Czyżby Parnell odczuwał rzecz podobnie? W utworze choreograficznym „Cagliostro“ jego szybkie kroczki chytrego czarnoksiężnika przypominają dreptanie z najdawniejszych filmów, szczególnie czarnoksiężniczy chód Melièsa w jego filmach trickowych. Może świetne rytmiczności ruchowe, na jakich nosi Parnell postać Cagliostra, wywodzą się — częściowo przynajmniej z ekranu? Nie umniejszałoby to bynamniej jego zasług, przeciwnie, ukazałoby go nam jako artystę czujnego, podatnego dla podniet twórczych.

Nie jest też wykluczone, że z Melièsowskich „feeryj“ wywodzi się trick zastosowany przez Parnella w „Latającym balecie“. Gdyby tak było, dowiódłby nasz choreograf, że wpływami posługiwać się umie. Baletowe partie, w których tancerka, niesiona przez tancerza, wydłuża krok, jak gdyby przemierzała powietrze nieziemskim biegiem — lotem, nieraz nasuwają nam myśl, że tancerz, spełniający tu funkcję podpory, przeszkadza: mąci linię tancerki; otóż Parnell — za pomocą zaciemnień — czyni mężczyznę zupełnie niewidzialnym, dzięki czemu widzimy ciało kobiece w locie i w liniach niezamąconych. Artystyczne wykorzystanie efektu nie jest wolne od prymitywności, ale to pochodzi już z ograniczeń, na jakie skazana jest u nas sztuka choreograficzna. Tu pragnę zanotować jedno: zaciemnienia, jakimi posługuje się Parnell, przypominają Mielièsowskie. Drobiazgi. Może jednak godne zanotowania.

TADEUSZ PEIPER



To było kiedyś ogromnie zabawne. Jest to także scena z jednego z pierwszych filmów, kręconych przez Meliès'a.

KOMITET OCALENIA FILMU FRANCUSKIEGO

Korespondencja własna „Filmu"

Symboliczny pogrzeb filmu francuskiego na ulicach Paryża.

Paryż nie widział nigdy czegoś podobnego. Film zeszedł z ekranów na ulicę wraz ze swymi gwiazdami, które wszyscy znają, choć ich nigdy nie widzieli. Kinematografia francuska w marszu! — tak rozpoczyna sprawozdawca „Opera" opis wielkiej manifestacji, która pewnego niedzielnego popołudnia postawiła na nogi cały Paryż.

Od Place de la Madeleine do Place de la Republique przedefilowały olbrzymie tłumy twórców i widzów francuskiego filmu, demonstrując przeciwko umowie Blum-Byrnes, oddającej filmowi amerykańskiemu supremację na ekranach francuskich.

„Action" opisuje rozmowę w prefekturze policji paryskiej, jaka poprzedziła pochód.

W prefekturze nie chciano słyszeć w ogóle o żadnej manifestacji.

— Ależ to nie o manifestację chodzi — odpowiedzieli organizatorzy. — Może być mowa tylko o pogrzebie.

— O pogrzebie?! Czyim?

— Kinematografii francuskiej. Przez bulwary przejedzie wóz, obwieszony afiszami najlepszych filmów francuskich, w asyście kilkunastu aktorów i techników, którzy będą podtrzymywali wstążki, spływające z całunu żałobnego.

— Aha, więc nieboszczyk i rodzina. Nikt więcej?

— Oczywiście.

„Pogrzeb" odbył się, z tą małą różnicą, że rodzina nieboszczyka filmowego rozrosła się do rozmiarów 50-tysięcznego tłumu. Policja była zdumiona.

Symboliczny karawan udekorowano licznymi tablicami.

Największa z nich, umieszczona na przedzie wozu, nosiła proklamację twórcy „Symfonii Pastoralnej", reżysera Jean Delannoy:

„Film francuski będzie żył, ponieważ jest wolny. Wolny w duchu i wolny w swym prawie do umierania z głodu. Ale wolny!
Widzowie, musicie pomóc w uratowaniu go!"

A poniżej widzimy żartobliwe, lecz dla Francuza groźne ostrzeżenie, podpisane przez znakomitego artystę, Louis Jouvet:

„Wkrótce burgund zostanie zastąpiony przez coca-cola!"

Najpopularniejsi francuscy aktorzy filmowi demonstrują na ulicach Paryża przeciwko umowie Blum—Byrnes. Od lewej: Jean Marais, Simone Signoret, Roger Pigaut, Claire Maffei, Jecques Becker, Hugenette Faget, Yolande Maurette.

Paryż, w lutym 1948 r.

Wiemy tu dobrze, że film francuski jest na ogół lubiany w Polsce. Podoba się. Czytamy o tym w gazetach polskich, w listach od przyjaciół, dowiadujemy się od ludzi przybywających z Polski. Niejednokrotnie też ze strony Polaków pada pytanie:

Dlaczego film francuski, tak pochlebnie wyróżniony na ostatnich festiwalach zagranicznych, produkuje tak mało?

W pytaniu tym dźwięczy troska. O film francuski, o sztukę francuską, o Francję samą. Chciałbym dziś, choćby pokrótce, odpowiedzieć na te pytania.

A więc — cóż to podcina korzenie tak pięknie zapowiadającej się po ostatniej wojnie wytwórczości filmowej francuskiej? Przecież mimo pewnych trudności finansowych (te chyba istnieją wszędzie?) film francuski ma wszelkie warunki rozwoju. Ma wytwórnie, znakomitych i doświadczonych scenarzystów i reżyserów, doskonałych aktorów, słowem...

Tak, to wszystko istnieje. Tylko, że... chodzi tu właśnie o to drobne „tylko", o to jak Francuzi mówią „mais", które istnieje i tu i — które tu właśnie odgrywa wielką rolę: Film francuski walczyć musi, jak cała wytwórczość francuska z groźną, rosnącą na siłach i coraz bardziej wpływową konkurencją. Jest nią Ameryka. Film amerykański, a mówiąc dokładniej — filmowy dumping amerykański.

O rosnących wpływach Ameryki w zachodniej Europie — w Anglii, we Włoszech, we Francji tyle się pisze i mówi obecnie, iż nie potrzebuję chyba podkreślać wagi tego problemu.

Sądzę jednak, iż darujecie mi, jeśli pozwolę sobie uciec się do rzeczy tak suchej i nudnej, jak garść cyfr, po to tylko zresztą, żeby wykazać wam, gdzie leży niebezpieczeństwo, jeśli o film francuski idzie.

W drugiej połowie r. 1946 na ekranach francuskich znalazło się 120 filmów amerykańskich — w drugim półroczu 1947 r. było ich już 380, a w roku bieżącym Ameryka chce wprowadzić do Francji 400 z górą obrazów. To już, jak widzicie, nie fala, to zalew prawdziwy i opinia tutejsza, nawet najmniej uprzedzona, zaczyna się niepokoić nie na żarty.

Jeśli więc o konkurencję amerykańską idzie, nie jest to zjawisko ani chwilowe, ani — ostatniej doby. To akcja planowa, rozwijająca się coraz silniej i — coraz bezwzględniej.

Jeśli Francja, przed wojną ostatnią, w r. 1938 wytworzyła 130 obrazów, jeśli, odradzając się po klęsce tej wojny i latach okupacji w r. 1946 mogła wyprodukować 80 obrazów, to ilość ich w r. ub. spadła od razu tylko do połowy. Ileż ich w tych warunkach wytworzyć będzie można w roku bieżącym?

Co mówią o tym sami Francuzi? Rozmawiałem na ten temat niedawno z Piotrem Kast, jednym z najbardziej tu cenionych sprawozdawców filmowych. Pokiwał tylko głową i rzekł:

— Cóż chcesz, mój drogi? Niech ci wystarczy, jeśli powiem, że nie mamy w tej chwili na warsztacie ani jednego filmu, który by mógł ubiegać się o jakieś wybitniejsze wyróżnienie w rb. na którymś pokazie międzynarodowym, jak w Wenecji, czy w Cannes, gdzie w latach ubiegłych osiągnęliśmy takie sukcesy. Rozumiesz, ani jednego na miarę tamtych!

— Ależ dlaczego? — zapytałem.

Piotr Kast żachnął się:

— Cudów nie ma. Jeśli pracujemy tylko w 30 procentach naszych możliwości, jeśli dochody nasze kurczą się z dnia na dzień, jeśli prestige nasz maleje, jeśli wypierani jesteśmy stopniowo ze wszystkich naszych rynków zagranicznych — trudno, żebyśmy zdobywali się na jakieś kosztowniejsze nowe imprezy, czy choćby tylko wznowienia. Film francuski kona.

Tak powiedział Kast — i zdaje się, że ma rację. Bo zważcie tylko. Z jednej strony państwo nakłada na własny, francuski film podatek 48 proc. od dochodów brutto, z drugiej strony toż samo państwo w umowie Blum—Byrnes gwarantuje temuż francuskiemu filmowi we wszystkich kinach Francji tylko 16 tygodni wyświetlania rocznie. Cóż to znaczy? Znaczy to, iż 36 tygodni roku pozostaje na wyświetlanie obrazów produkcji zagranicznej.

Skoro to, co przeżywa Francja, jest rewolucją — chwytać się trzeba środków rewolucyjnych. Czy może tylko choćby haseł rewolucji. Mniejsza z tym. Sytuacja groźna? Film francuski w niebezpieczeństwie? A więc dobrze: W Paryżu powstaje Komitet obrony filmu francuskiego („Comité de défense du cinéma français"). To pięknie brzmi. To brzmi mocno. Coś, jak stare hasło „Ojczyzna w niebezpieczeństwie" i — jak „Komitet ocalenia publicznego". Dnia 19 grudnia r. ub. odbyło się pierwsze zebranie konstytucyjne. Claude Autant-Lara odczytał orędzie i plan działania, wypracowany wspólnie z Marcelem L'Herbier i Jeanem Grémillon. Przewiduje on, że 66 proc. programu rezerwuje się dla produkcji narodowej.

Komitet zyskał już poparcie syndykatów, scenarzystów, techników filmowych, muzyków, robotników, sprawozdawców oraz federacji klubów filmowych.

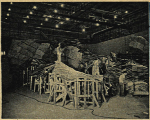
Słowem?...

Słowem sprawa filmu francuskiego mogłaby wejść na dobrą drogę. Gdyby znów nie — jedno „ale".

Oto ma tu jeszcze przecież oprócz „Komitetu" coś do powiedzenia i Ameryka. Ściślej — organizacja tak potężna, jak film amerykański. Film ten ulokował się we Francji i ciągnie z Francji korzyści. Mimo, że stara się być we Francji „tańszym", niż film francuski, niż jakikolwiek inny film zagraniczny — potrafił tylko w r. ub. wyciągnąć z Francji sumę 3 miliardów 230 milionów franków w dolarach.

To nie jest suma do pogardzenia.

ANDRÉ JULIEN



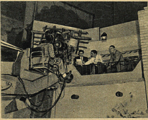
Trudno się zorientować, co przedstawia ta budowa. Z kłoców drzewa i papieru tworzy się ośnieżone góry.

HOLLYWOODZKIE KURY ZNOSZĄ ZŁOTE JAJA

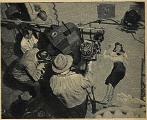
Copyright by „Film", 1948

Tonący brzytwy się chwyta. Scena trickowa z filmu morskiego.

Podczas mojej służby w wojsku amerykańskim przebywałem przez pewien czas w Kalifornii, niedaleko Los Angeles. Złożyło się tak szczęśliwie, że żona moja mieszkała w pobliżu naszego obozu. Problem najprzyjemniejszego spędzania naszych wspólnych „weekend'ów" rozwiązaliśmy szybko: Los Angeles i, oczywiście, Hollywood. Jak wszystkich, przybywających do Hollywood — interesowało nas przede wszystkim funkcjonowanie skomplikowanego mechanizmu przemysłu filmowego. Postanowiliśmy koniecznie obejrzeć choć jedno studio filmowe, jakkolwiek wiadomo nam było doskonale, iż uzyskanie tam wstępu jest co najmniej tak trudne, jak wejście do Białego Domu podczas wojny.



Filmowanie sceny na wysokim balkonie. Aparat znajduje się na wielkim kranie.



Ich stu i ona jedna. Na zdjęciu: Evelyn Keyes.

W tym rygoryźmie, z jakim hollywoodzkie studia filmowe strzegą swych bram, dopatrzeć się można nie tylko zrozumiałej troski o spokój przy pracy. Myślę, że niemałą rolę odgrywają również względy natury reklamowej, które wokół fabryk filmowych chcą roztoczyć fascynujące i kuszące mgły tajemniczości. Tą tajemniczością otoczone są również „gwiazdy". Gdyby ich wielbiciele mieli możność obserwowania swych „bożyszcz", przy męczącej pracy codziennej — mógłby prysnąć cały czar, na którym mnóstwo ludzi zarabia grube dolary.

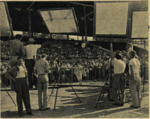
Dzięki izolacji aktorów od publiczności, w Hollywood rozwinął się np. zawód „cicerone", specjalizujących się w oprowadzaniu po mieście przyjezdnych wielbicieli „gwiazd". Za pokazanie z daleka, przez sztachety, rezydencji Rity Hayworth, Joan Crawford czy Clarka Gable — cicerone zbiera swój przydział dolarowy, większy lub mniejszy, zależnie od szerokości dłoni gościa.

Po kilkakrotnych daremnych próbach zdobycia przepustki do studio, przypomnieliśmy sobie, że jeden z moich dawnych towarzyszy broni z Brygady Abrahama Lincolna jest scenarzystą w wytwórni Warner Bross. Może on ułatwi nam wejście?

Zatelefonowałem do mego przyjaciela i dzięki jego protekcji udało nam się wreszcie zaspokoić naszą ciekawość.

Po przekroczeniu bramy studia ujrzeliśmy szereg małych domków o hiszpańskiej architekturze, rozrzuconych malowniczo wśród pięknych, wysmukłych palm.

Uderzyła nas ogromna ilość zaaferowanych ludzi, kręcących się między domami. Dopiero po chwili obserwacji zdołaliśmy w tym pozornym chaosie odróżnić poszczególne grupy pracowników i dostrzec celowość ich działania.



Tor wyścigowy.

Uwaga, uwaga! Jedziemy na czysto!

Od robotników, ustawiających dekoracje, poprzez sztab elektrotechników i rozległy aparat techniczny, poprzez malarzy, muzyków i aktorów — ujrzeliśmy całą olbrzymią maszynerię wielkiej fabryki filmowej. Każdy z tych kręcących się w ogólnym rytmie ludzi — to przecież nic innego, jak ściśle określone kółko, wykonujące ściśle określone zadanie.

A gwiazdy? Nikt tu nie myśli o ich uroku. Są także tylko kółkami o specjalnych zadaniach. Czar narodzi się później — na srebrnym ekranie.

Proszę mi wierzyć, iż widok pracujących „gwiazd" jest nieporównanie mniej interesujący od naprawdę wspaniałych urządzeń technicznych studia. To warto zobaczyć! Te dziesiątki najnowocześniejszych obiektywów na ruchomych dźwigniach, cała bateria jupiterów, pozwalających na najwymyślniejsze efekty świetlne, wszelkie typy aparatury dźwiękowej, a przede wszystkim szalony rozmach, z jakim rozbudowano olbrzymie studio, w którym w razie potrzeby można ustawić całe miasto z „papier maché" — wszystko to może naprawdę zaimponować.

Z kolei wprowadzono nas do długiego trzypiętrowego budynku, również w hiszpańskim stylu, gdzie mieszczą się biura twórców scenariuszy, zatrudnionych w wytwórni Warner Bross.

Wyłożony cennymi dywanami korytarz biegnie wzdłuż licznych drzwi, prowadzących do osobistych gabinetów pisarzy.

Te gabinety, noszące suchą nazwę biur, to luksusowe apartamenty, dające swym mieszkańcom wszystkie najbardziej komfortowe wygody. Pisarz, zatrudniony w wytwórni, ma do swej dyspozycji sekretarza osobistego, spełniającego wszystkie jego życzenia. Spokój, dobrobyt, wymarzone warunki do pracy, wysokie zarobki — to są pokusy, jakimi Hollywood przyciąga do siebie powieściopisarzy, dramaturgów i poetów z całego świata.

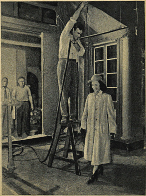
Daje im piękne, złote klatki — ale każe w nich znosić złote jajka. Pisarz, który wchodzi do klatki, musi się wyrzec własnej indywidualności artystycznej i tworzyć tylko to, co się da łatwo i drogo sprzedać. Biada mu, jeśli nie potrafi dogodzić kaprysom dyrektorów wytwórni i upodobaniom szerokiej publiczności. Musi odgadywać życzenia swych pracodawców, a nieraz na ich żądanie tak gruntownie przerabiać rękopis, iż nie odnajdzie już w nim żadnego własnego pomysłu.

W tych wspaniałych, luksusowych apartamentach, rozmieszczonych po obydwu stronach wyłożonego dywanami długiego korytarza — pisarze są tylko dobrze karmionymi kurami, znoszącymi złote jajka. Jeśli ich twór nie da się wymienić na dolary — zostanie szybko wraz z autorem odrzucony.

Tak, Hollywood jest czarującą miejscowością dla turystów, lecz dla tysięcy swych ciężko pracujących obywateli stanowi jedynie — zwykłą fabrykę obrazów filmowych.

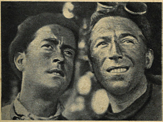
LEONARD GRUMET

Walter Hampden jako Otello w filmie Cukora „Imagination".

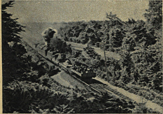


A tak się robi deszcz na ekranie. Woda jest jednak prawdziwa i Alida Valli musi trochę zmoknąć.

NOTATNIK RECENZENTA



Wyraziste twarze kolejarzy francuskich w filmie „Bitwa o szyny" reżyserii René Clément'a.



Plener z tego samego filmu. Niemiecki pociąg pancerny w walce z „maquis".

BITWA O SZYNY

WYGRANA NA CAŁEJ LINII

Francuski ruch oporu kolejarzy, zjednoczony w organizacji „Résistance Fer", położył niewątpliwie ogromne zasługi w akcji oswabadzania kraju przez wojska alianckie. Poprzez tarasowanie dróg, wysadzanie mostów, nieustanną bitwę z niemieckim transporten kolejowym, ludzie ruchu oporu w znacznej mierze zdezorganizowali obronę niemiecką na osławionym wale atlantyckim.

Nic więc dziwnego, że temat ten stał się podstawą filmu, który w myśl założeń jest tylko inscenizowanym reportażem, ale w wyniku dał jedno z czołowych dzieł filmowych okresu powojennego.

Film „Bitwa o szyny" dowodzi, iż sztuka filmowa łatwo znosi tak zwane „zamówienie społeczne". O ile tylko scenarzysta i reżyser wykażą talent i znajdą właściwy wyraz dla tego rodzaju filmu, momenty w założeniu swym propagandowe nabierają szlachetności i stają się zupełnie nie rażące.

Aby dokładnie ocenić to wyjątkowe zjawisko filmowe, z którym w pewnym sensie porównać można chyba tylko „Ostatnią szansę", trzeba sobie uświadomić, że film **nie** był nakręcony w całości.

„Résistance Fer" liczyło się z początku zaledwie z krótmetrażówką. Gdy znalazły się odpowiednie fundusze, reżyser Clément rozszerzył swój scenariusz. Film był gotów aż do wstrząsającej sceny rozstrzelania zakładników, gdy postanowiono dokręcić pełny metraż.

Chociaż w pierwszej partii scenariusza zaznacza się pewna fragmentaryczność, a połączenie dramatyczne wstępu z dalszym przebiegiem akcji jest raczej luźne, jednak film ani na chwilę nie wypacza swej linii zasadniczej, którą obrał reżyser od pierwszego obrazu i wiódł z rzadko spotykaną intuicją artystyczną aż do sceny końcowej.

Biorąc właśnie pod uwagę owe perypetie ze scenariuszem, tym więcej podziwia się jednolitość całego dzieła, głęboki artystyczny wkład: reżysera, fotografa Alekana i szerokiej grupy wykonawców, złożonych prawie wyłącznie z francuskich kolejarzy.

W poszukiwaniu najwłaściwszego wyrazu młody reżyser René Clément poszedł po linii najtrudniejszej, którą swego czasu podziwialiśmy w słynnym filmie „Bezdomni". Unikając znanych nazwisk aktorskich i ciągle tych samych twarzy, które nużą bardziej wyrobionego widza filmowego, reżyser wyszukał znakomite, pełne prawdy życiowej typy kolejarzy. Chociaż żaden z tych kolejarzy nie wystąpił przedtem na ekranie, ich gra jest tak skupiona, poważna i pełna prawdy życiowej, że widz nie może pozostać obojętny.

Pełne zbliżenie twarzy zakładnika w momencie rozstrzelania, podkreślone misternym zdjęciem opuszczającego się po nitce pająka oraz drażniącym gwizdem lokomotyw — oto scena, jakiej jeszcze nie widzieliśmy na filmie.

W swej trudnej drodze, której celem było zobrazowanie zwycięstwa ruchu oporu, ale nie zwycięstwa **łatwego** (błąd wielu filmów z czasów okupacji), Clément nie wahał się pokazać rozpaczliwej klęski partyzantów w walce z niemieckim pociągiem pancernym. Sukces odniesiony w tak nierównej bitwie byłby zgrzytem i fałszem nie do zniesienia. Klęska, tak pod względem artystycznym jak i ideowym — ludzie do ostatniej chwili bez szemrania wykonują swój obowiązek — jest głęboko umotywowana i bardzo potrzebna w tym obrazie. Na ogół istnieje szkodliwa tendencja do przedstawiania Niemców jako skończonych głupców, których łatwo wyprowadzi w pole i pobije najmniejsza nawet grupa partyzantów.

Wreszcie jest w tym filmie jeszcze jedna scena, na którą warto zwrócić uwagę głównie ze względu na technikę jej wykonania. Z sześciometrowej wysokości nasypu toczy się w przepaść pociąg z niemieckim sprzętem wojennym, wykolejony przez maquisardów. Cały skład pociągu został w tym celu specjalnie zakupiony, przeto mamy do czynienia z pierwszą od bardzo wielu lat autentyczną katastrofą, filmowaną z sześciu kamer filmowych. Potęgę tej sceny, jej fascynująca fotogeniczność i wagę wyrazu artystycznego, którą nadał jej reżyser przy pomocy epizodu z harmonią — można ocenić tylko widząc ją na ekranie. Opis w tym wypadku jest bezsilny. Pomijając wszystkie inne wartości dydaktyczne, scena zawiera w sobie od dawna zapomniany w dźwiękowcach dynamizm „prawdziwego kina".

„Bitwa o szyny" — to wstrząsający i głęboko prawdziwy fragment zorganizowanej walki Francji i Europy przeciw Niemcom.

James Mason, bohater filmu „Na tropie zbrodni", reżyserii Karola Lamacza.

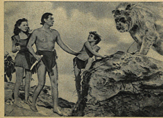
NA TROPIE ZBRODNI

DOBRA ROBOTA REŻYSERA

Czeski reżyser Carl Lamacz reżyserował przed wojną kilka udanych czeskich komedyj filmowych z udziałem Vlasty Buriana lub Anny Ondra. Na terenie angielskim przerzucił się do innego rodzaju tematyki i okazał się świetnym reżyserem filmu sensacyjnego. Oddano mu do dyspozycji znakomitych aktorów: James Masona i Davida Farrara oraz brzydką, ale utalentowaną gwiazdkę Joyce Howard. W wyniku ciekawego scenariusza, sprawnej i pomysłowej reżyserii oraz przekonywającej gry całego zespołu powstał niemal — model, jak powinien wyglądać film szpiegowski.

Oryginalne jest wprowadzenie do akcji: tonie statek brytyjski, który na skutek jakichś niewyjaśnionych rozkazów oddalił się od konwoju i został zatopiony przez czyhającą łódź podwodną. Oficer pokładowy, który jest odpowiedzialny za wydanie rozkazów, zostaje zdegradowany, postanawia szukać swych wrogów. Spotyka się przede wszystkim z tymi osobami, które towarzyszyły mu tuż przed odpłynięciem konwoju. Używając forteli oraz mając przysłowiowy łut szczęścia, trafia nie tylko na nici, ale i na sam kłębek: wielką szajkę szpiegowską.

Akcja rozgrywa się na ruchliwym tle wielkiego miasta, w eleganckich hotelach i lokalach nocnych, w jakiejś tajemniczej, opuszczonej willi podmiejskiej, co wprowadza element rozmaitości i niesamowitości.



Maureen O'Sullivan, Johnny Weissmüller i Johnny Sheffield w filmie „Skarb Tarzana".

SKARB TARZANA

TARZAN PRZYTYŁ — SŁONIE SCHUDŁY

Jest to — jeśli się nie mylę — 23 film o Tarzanie. „Tarzan" jest postacią fantastyczną, którą stworzył autor powieści sensacyjnych Edgar Rice Burroughs.

Johnny Weissmüller, znakomity niegdyś olimpijczyk, gra tę samą rolę po raz ósmy, jego partnerką jest po raz szósty Maureen O'Sullivan, po raz drugi, jako syn, występuje Johnny Sheffield. Wynika z tego, że temat, który odniósł sukces, jest w Hollywood bezkrytycznie eksploatowany aż do znudzenia. Gdy w 1932 roku ukazał się na ekranach „nowy, dźwiękowy Tarzan" w filmie „Człowiek-małpa", była to w pewnym stopniu sensacja. Film reżyserował kulturalnie znany twórca filmów egzotycznych W. S. van Dyke.

W. S. van Dyke znał umiar i nie powtarzał samego siebie; dalsze filmy z tego cyklu reżyserowali Edward Buzzel, Cedric Gibbons, a ostatnio Richard Thorpe, który zadowolił się powtórzeniem wszystkich wielokrotnie ogranych scen, rzucając akcję na tło sztucznej hollywoodzkiej dżungli.

W tych warunkach film jest w pewnym stopniu atrakcyjny tylko dla młodzieży, chociaż w najmniejszym stopniu nie może przyczynić się do rozszerzenia pojęć ani o florze, ani o faunie afrykańskiej.

Wprawdzie w filmie występuje bardzo uprzejmy lew, niesłychanie pocieszna, tresowana małpa Chico, kilka nadmiernie wychudzonych i zbyt wojowniczych słoni oraz stado fatalnie wychowanych krokodyli — jednak wszystkie te zwierzęta zbyt wyraźnie wywodzą się z „podręcznego" zoologu.

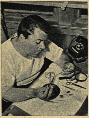
Jedynie ogromnych wymiarów krokodyl, z którym walczy Weissmüller, jest... wypchany. Sam bohater przytył w czasie 15 lat pobytu w Hollywood i nawet nie wygląda estetycznie. Pływa za to nadal doskonale, a mały Johnny Sheffield znakomicie mu sekunduje. Reginald Oven jako profesor i Barry Fitzgerald, jako jedyny uczciwy uczestnik „naukowej" wyprawy, grają bardzo poprawnie. O scenariuszu nic powiedzieć nie można. Dekoracje przedstawiające skały — rozpaczliwe.

LEON BUKOWIECKI

5 minut w Szkole Piękności

W pracowni artystycznej: studia nad charakteryzacją aktora, mającego grać rolę Otella.

Gmach jednego z instytutów piękności w Hollywood.

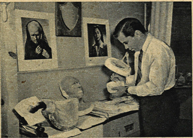


Jak się to robi? Przygotowywanie rzęs na drucie.

Ostatnie pociągnięcie.

Szef sprawdza pomiary głowy. Na zdjęciu Perc Westmore i Peggy Kundsen.

Nasadzanie sztucznych rzęs. Delikwentką jest Jane Ford.



Odlew maski dla aktorki, mającej grać 165-letnią kobietę.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że nie ma na świecie człowieka, który by mógł wyjść zwycięsko ze zdjęć filmowych bez uprzedniej charakteryzacji twarzy. W ostrym świetle jupiterów najpiękniejsza nawet kobieta wydać się nam może upiorem.

Dlatego też charakteryzacja stała się niezwykle ważnym czynnikiem przy nakręcaniu filmów, a charakteryzator — prawdziwym dyktatorem aktorów.

Wejdźmy na chwilę do takiego studio, w którym przygotowuje się „gwiazdy" do występów. Jest nim studio George'a Westmore w Hollywood, olbrzymi budynek, w którym mieszczą się gabinety kosmetyczne, poradnie lekarskie, pracownie rysowników, fryzjernie, dentyści, ba, nawet chemicy i „doradcy estetyczni". Wszystkie te osoby sprawią, że piegowate stworzenie, wchodzące do studio — wyjdzie stamtąd tak odmienione, iż na zdjęciu okaże się prawdziwym cudem świata.

A więc — uwaga! Rozpoczynamy naszą wędrówkę, aby nie tracić drogocennych pięciu minut, przeznaczonych na zwiedzenie tego uniwersytetu piękności.

Wielkie drzwi obrotowe kierują nas do pracowni artystycznych. Tutaj pracują rysownicy i rzeźbiarze nad wzorem maski, zamówionej dla aktora. Ze stu rozmaitych szkiców ołówkowych przygląda się nam szekspirowski Otello. Obok kilka gipsowych odlewów z wybranych i zaaprobowanych rysunków. Odlewy te i rysunki powędrują do charakteryzatora, perukarza i fryzjera, którzy ukształtują twarz delikwenta na obraz i podobieństwo narysowanego i wyrzeźbionego wzoru.

W następnej sali przyjmuje nas chirurg ze sztabem pomocników. Jeśli sobie tego życzycie — przekształci on wam wasze nosy, podniesie lub opuści brwi, przedłuży rzęsy, usunie każde zniekształcenie twarzy, przerobi podbródek, wyrówna kształty przy pomocy dętej gumy, odpowiednio wymodelowanej, przepisze dietę, abyście mogli schudnąć.

Od niego wędrujecie do fryzjera i perukarza. Mając przed sobą odpowiedni rysunek zrobią oni... kopię na waszej głowie. Stąd jedziemy windą do dentysty. Dorabia on specjalną koronę i nakłada na zęby aktora. I zęby błyszczą bielą — jaśniej słońca.

A później — gabinet kosmetyczny i charakteryzator. Szminkarz retuszuje piegi bielą chińską, wyrównywa zmarszczki, aby skóra była idealnie gładka, niweluje woreczki pod oczami. Charakteryzator szminką o kleistej substancji rysuje odpowiednio usta, „zasadza" długie rzęsy, robi maquillage twarzy. Wreszcie nadaje się oczom blask, stosując belladonę czy inne specyfiki i farbuje się włosy na każdy żądany kolor.

Ostatnia poprawka. Na zdjęciu: artysta — charakteryzator Perc Westmore i Bette Davis.

Właściciel tego studia założył dynastię charakteryzatorów, gdyż pięciu jego synów pracuje w firmie, która stała się prawdziwą potęgą dzięki spółce z Maxem Factorem, pochodzącym z Polski. Obaj ci przemysłowcy założyli na terenie Stanów Zjednoczonych tysiące „salonów piękności", rozwijając niebywały spryt i energię. Obok salonów są i uliczni kosmetycy. Czyścibut zajmuje się obuwiem, uliczny „pięknoduch" obcina wam paznokcie i poprawia włosy.

Każdy nowy wynalazek kosmetyczny reklamuje się, jako dobrodziejstwo dla ludzkości. Obaj dyktatorzy upowszechniają na swój sposób urodę i bez ich pomocy nikt nie ma prawa być piękny. Klientami ich są wszyscy aktorzy filmowi i teatralni. Westmore oświadczył niedawno w wywiadzie, że jego pierwszymi klientami byli: Rudolf Valentino i Charlie Chaplin, wówczas jeszcze król clownów.

Gabinety kosmetyczne Westmore'a rozsiane są na obszarze całej Ameryki. Udziela się w nich porad i wystawia się nawet recepty, według których sporządzane są „lekarstwa" w normalnych aptekach. Mamy przed sobą dwie takie „recepty witaminowe".

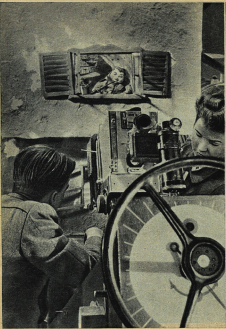
Recepta na wodę do odświeżenia twarzy: Przefiltrowanego soku cytrynowego 25 g, wody destylowanej z kazeliną 100 g, wody różanej 50 g, alkoholu 90-procentowego — 25 gramów.

Recepta, zabezpieczająca cerę przed wysuszeniem i spierzchnięciem: krem o składzie — olbrotu i białego pszczelego wosku po 75 g, oleju sojowego — 570 g, neutralnej gliceryny 30-procentowej — 200 g, żółtka ze świeżych jaj — 60 g, esencji geraniowej, bergamotowej, lawendowej po jednym gramie.

Może która z pań zbierze na odwagę i spróbuje. Gdyby się tak stało — prosimy zawiadomić nas o wyniku takiej amerykańskiej kuracji pięknościowej. Za skutek jednak nie ręczymy i zastrzegamy się przed odpowiedzialnością sądową.

Bo nuż dama przeobrazi się w kaczątko?

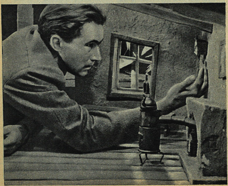
Mal.



Sąsiad Gawła — Paweł ze znanej bajeczki Fredry jest już na stanowisku. Pod Pawłem widzimy Ryszarda Potockiego i jego asystentkę, Marię Chybowską.

Kukiełka, przedstawiająca Smoka Wawelskiego, jest już prawie goto

KUKIEŁKI CHODZĄ V



Ryszard Potocki, twórca „Pawła i Gawła", ustawia miniaturową dekorację do filmu.

Zanim ujrzałem na ekranie film kukiełkowy Zenona Wasilewskiego pt. „Smok Wawelski", miałem możność kilkakrotnie odwiedzić artystę w jego pracowni i zaobserwować mrówczą pracę w poszczególnych fazach powstawania filmu.

Swiat kukiełkowy „Smoka Wawelskiego" powstał z chaosu drucików, patyków i szmatek, a prototyp pierwszej kukły, podobnie jak prototyp pierwszego człowieka, narodził się z gliny. Nie mało trudu kosztowało, aby tchnąć życie w lalkę, stworzoną na podobieństwo człowieka i stworzyć jej warunki, w których czułaby się, jak u siebie w domu. Zenon Wasilewski wyszedł zwycięsko z tej próby, a skoro już polski film kukiełkowy stał się faktem, można kadzić, radzić i krytykować twórcę, nie odbierając mu głównej i zasadniczej zasługi. Pokonanie przeszkód natury technicznej da możność artyście zastanowić się w przyszłości nad problemami czysto już estetycznymi, rozwinąć zalety i usunąć wady, jakie wyszły na jaw w pierwszych eksperymentach.

*

Z ust widzów spektaklów kukiełkowych słyszy się często uwagę:

— Jakie te kukły żywe, zupełnie jak ludzie!

Kukła rzeczywiście powinna być żywa, w sensie plastycznym i kinetycznym, ale nie powinna imitować człowieka. Cały jej dziwaczny czar polega właśnie na tym, że nie potrafi ona poruszać się tak, jak człowiek.

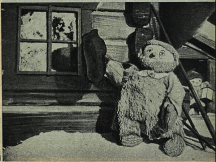
Realizator filmu kukiełkowego musi odnaleźć właściwe miejsce między dwoma biegunami, ograniczającymi prawdę życiową kukły. Jeden z nich — to kukła nieruchliwa, która przestaje stwarzać iluzję życia i zamienia się w martwą materię, z jakiej jest zrobiona. Drugi biegun — to kukła, która tak dobrze udaje człowieka, że przestaje być sobą.

Kukła powinna żyć w innym, niż człowiek, wymiarze. Schemat jej ruchów powinien być równoległy do ruchów człowieka, ale jednak odmienny, przystosowany do rytmiki jej odrębnej anatomii. Moment najbardziej istotny, to kazać kukle spełniać na sposób ludzki funkcje, których człowiek spełniać nie potrafi.

To prawda, że kukła nie umie martwić się, kiedy płacze i poprzeć tego odpowiednią mimiką maski, ale potrafi za to zapełnić łzami kolejno dziesięć beczułek, czego nie potrafi człowiek. Koń Niemca w filmie Wasilewskiego ze strachu przed smokiem ucieka za swym panem na drzewo. Ten chwyt czysto kukiełkowy stanowi łącznie z obliczem plastycznym kukły bodaj że najlepszy fragment w filmie. To byłby przykład skrajny możliwości kukły. Niemniej dobry jest sposób, w jaki stary szewc naprawia buty, trzymając je nie na kolanie, a w powietrzu. Może sobie na to pozwolić, jest przecież kukłą, więc robi to po swojemu. Gdy weźmiemy pod uwagę, że kukła dysponuje olbrzymią skalą ruchów i sytuacji, do których nie jest zdolny człowiek — wyobrazimy sobie, jak wielkie możliwości posiada film kukieł-

Zenon Wasilewski nie może się rozstać ze swym ulubieńcem.

Szewczyk przy pracy. Majster na razie stracił głowę. Ale ją odzyska.



A oto scena z czeskiego filmu kukiełkowego.

WŁASNYMI DROGAMI

kowy i jak wielkie usługi może oddać w realizacji fantastycznych bajek dla dzieci.

*

Kukła nie powinna również mówić tak, jak człowiek. Do kukły pasuje wybitnie piskliwy falset, lub karykaturalny bas, który przez kontrast z jej drobną postacią, daje bardzo zabawny efekt. Kukiełkarze uciekają się często do tricków; aby odczłowieczyć głos, przepuszczają go przez tuby i megafony. Jak Diogenes, tylko w odwrotnym celu, wkładają do ust przysłowiowe kamyki.

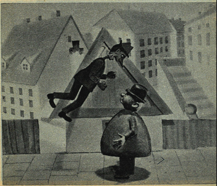
W „Smoku Wawelskim" dobry jest głos postaci tytułowej, tj. samego smoka. Może dlatego, że nikt nigdy nie słyszał prawdziwego smoka i nie starał się naturalistycznie podrobić go. Z kukieł ludzi najlepiej wypadł głos szewca. Posiada właśnie wszystkie walory aktorskie i fonetyczne, jakie powinien mieć głos kukły.

*

Skoro ustaliliśmy, że kukła nie powinna imitować człowieka w sensie zastąpienia go w filmie, czy w teatrze, zachodzi pytanie — jakie powinno być oblicze kukły? Typ lalki może być różny. Rozwiązanie plastyczne narzuca często materiał i istniejące koligacje. Jeśli idzie o kukły, zwłaszcza w filmach dla dzieci, to trudno odrzucić pokrewieństwo kukły ze zwykłą lalką, z rysunkiem dziecka i dla dziecka — lub w ogóle z zabawką. Z drugiej znów strony istnieje polska tradycja szopki ludowej i światowa tradycja teatrów kukiełkowych. W wyborze decyduje artysta, zaś z przeznaczenia kukły wynika jasno, że powinna ona mieć formę miękką, przyjemną, nastawiającą widza przychylnie i optymistycznie. Taka powinna być wymowa linii i form bez względu na osobę kukły.

Kukły Wasilewskiego nawiązują do szopki krakowskiej. Przyczynia się do tego częściowo i sama tematyka filmu. Twarze zrobione z drzewa prostotą form przypominają po trosze przydrożne świątki. Chropowatość oblicza i sztywność drewnianych rysów nadają kukłom jakieś gotyckie cechy. Dlatego właśnie tak doskonale wypadł zakuty w zbroję niemiecki rycerz na koniu. Oczy niektórych kukieł, zwłaszcza w ruchu, wypadają nieraz jak żywe. To zaleta techniczna, ale w założeniu błąd. Gdy kukła odwraca głowę, widz będący bezpośrednio pod urokiem jej spojrzenia, trafia oczyma na chudy patyk, demaskujący konstrukcję szyi. Artysta, który uprawia również karykaturę w rysunku i znalazł dla niej odrębny i ciekawy wyraz, znajdzie go niewątpliwie również i dla kukły, co chyba będzie głównym jego zadaniem po przełamaniu trudności technicznych, które zajęły tyle czasu i były nie lada szkopułem w pracy nad tym filmem. „Smok Wawelski" jest bezwzględnie pierwszym poważnym osiągnięciem w dziedzinie polskiego filmu kukiełkowego, o czym świadczy również aplauz, z jakim przyjęty został przez szeroką opinię.

JAN CZARNY



„Ruch to zdrowie" — stwierdził Zenon Wasilewski i stworzył film kukiełkowy pod takim właśnie tytułem.

Ciężki wóz „Kina objazdowego Nr 7", telepiąc się po wyboistej drodze i sapiąc z wysiłku, dociera do osady Nieborów.

Już z daleka dostrzegły go dzieci i po całym Nieborowie rozległa się w mig sensacyjna nowina:

— Kino przyjechało!

Nie tylko oczy dzieci zajaśniały radością, ale nawet w Hucie, dokąd przedostała się już wieść, zapanował nastrój podniecenia. Jak miło jest pomyśleć, iż po dniu ciężkiej pracy będzie można w swej własnej prowincjonalnej mieścinie, pozbawionej jakichkolwiek przyjemności kulturalnych, odpocząć w atmosferze rzadko dostępnej rozrywki.

A tymczasem czteroosobowa ekipa „Kina objazdowego" zabiera się raźno do pracy, otoczona tłumem rozradowanych dzieci.

Podczas gdy kinooperator wraz z szoferem, pełniącym na postojach również funkcje mechanika, zajmuje się wypakowaniem sprzętu i ustawieniem go w sali Huty, kierownik ekipy improwizuje „kasę" na mroźnym świeżym powietrzu, a czwarty „kiniarz" — uczeń rozlepia afisze. Jest to właściwie tylko formalność, bo kto żyw w Nieborowie pędzi już do kasy po bilet. Na wydatek 20 zł — bo taka jest cena biletu — każdy przecież może sobie pozwolić.

Niestety, szczupła sala Huty nie może pomieścić naraz więcej, jak 150 osób. Nikt nie zważa na to, czy ma miejsce wygodne, nikt nie narzeka na tłok, aby tylko dostać się do środka. Przesuwające się po ekranie obrazy hypnotyzują widzów. Raz po raz rozlegają się wybuchy śmiechu — bo film jest wesoły i bardzo się wszystkim podoba.

Na drugim seansie tłok jest taki sam. Zziajany kinooperator dokazuje cudów zręczności, aby na jednym aparacie wyświetlić film możliwie najsprawniej, bez dłuższych przerw — ale za swą ciężką i męczącą pracę ma sowitą nagrodę: wdzięczność rozradowanych widzów, cieszących się jak dzieci.

Po przenocowaniu w Nieborowie, „Kino Objazdowe Nr 7" wyrusza w dalszą podróż, żegnane podziękowaniami, ale i z żalem:

— Dlaczego przyjeżdżacie do nas tak rzadko?

Kierownik ekipy tłumaczy, że mamy jeszcze zbyt mało kin objazdowych, by można było nimi obsłużyć wszystkie drobne osady w całej Polsce. A wszędzie ludzie są żądni kina i pragnęliby je u siebie gościć przynajmniej dwa razy na miesiąc. Niestety, nie jest to jeszcze wykonalne.

Za odjeżdżającym samochodem wznoszą się okrzyki:

— Nie zapominajcie o nas! Przyjedźcie prędko!

Nieborów — to tylko jeden fragment trzydniowej trasy „Kina Objazdowego Nr 7". W następnej miejscowości — Cukrowni Łyszkowice — powitanie i pożegnanie jest identycznie takie same. Nic inaczej jest w Piątku i nie inaczej jest w każdej zapadłej prowincjonalnej mieścinie polskiej, dla której przyjazd kina objazdowego to wielkie i podniecające przeżycie.

Przed dwoma laty „Film Polski" miał tylko jedno kino objazdowe, dziś ma ich już 88. W stosunku do potrzeb — ilość to jeszcze bardzo mała, ale gdy rozwój pójdzie dalej w tym samym tempie, być może, iż już niedługo kina objazdowe będą mogły stać się częstymi gośćmi wszędzie tam, gdzie są witane z radością i żegnane z żalem, gdzie nikt inny, oprócz nich, nie zawita nigdy, niosąc przyjemną i tanią rozrywkę kulturalną.

W Polsce działa obecnie 11 baz kin objazdowych.

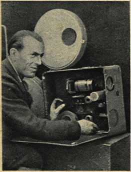
Łódź obsługuje ośmioma wozami własne województwo oraz część kieleckiego, Warszawa ma 13 kin objazdowych, Szczecin — 6, Poznań 8, Olsztyn — 5, Lublin — 8, Kraków — 8, Katowice — 12, Gdynia — 6, Bydgoszcz — 6, Wrocław — 7. Jedno kino rezerwowe pozostaje w dyspozycji Centralnej Dyrekcji Kin Objazdowych, mieszczącej się w Łodzi.

Każde kino odwiedza ok. 25 miejscowości na miesiąc.

*

Bardzo wiele myśli się w Polsce nad najskuteczniejszymi sposobami upowszechniania kultury. Jest sprawą pierwszorzędnego znaczenia należyte rozprowadzenie książki i prasy, udostępnienie najszerszym masom ludności teatru i kina. Trzeba stwierdzić, że na tory realne wkroczyła ta akcja w zakresie filmu, który nie tylko obsługuje dorosłych za pośrednictwem kin objazdowych, lecz także pomaga szkole, dostarczając jej aparatów i filmów wychowawczo-oświatowych i naukowo-popularnych, traktowanych jako ważna pomoc w nauczaniu.

H. P.



Kinooperator przy pracy.

Przyjazd kina wywołuje wszędzie sensację.

Dłuższy postój wykorzystuje się na gruntowną naprawę samochodu.

NAJCIEKAWSZE ZADANIA MIAŁAM PODCZAS WOJNY

— mówi Marion Michelle, kobieta-operator

Marion Michelle.

„Prawą ręką" reżysera Jorisa Ivensa, z którym wywiad drukowaliśmy w nr. 1 „Filmu" z br., jest p. Marion Michelle, jedyna chyba na świecie kobieta-operator filmowy.

Korzystając z jej krótkiego pobytu w Warszawie (w tej chwili kręci już film na naszych Ziemiach Odzyskanych), pytamy p. Michellę o jej dotychczasowe prace.

— Zaczęłam od reporterki w dziennikach — mówi p. Michelle — ale wkrótce zamieniłam „Leicę" na aparat filmowy. Jednak trudno jest dostać się do Hollywood kobiecie, która nie jest gwiazdą filmową, lecz operatorem. Z początku kręciłam filmy na własną rękę, a wkrótce zaczęłam także pisać scenariusze i zaznajomiłam się z tym najważniejszym działem pracy.

— Jak spędziła pani wojnę?

— Właśnie podczas wojny przypadły mi w udziale najciekawsze zadania. Wiadomo panu, że Hollywood ma swoje utarte szablony w traktowaniu przedstawicieli poszczególnych narodowości w swych filmach. Tak więc: Rosjanin — to burłak znad Wołgi, Francuz — to uwodziciel, Włoch — śpiewak, zajadający makaron, a Polak — to niestety przeważnie pijany górnik... Tak sobie Hollywood wyobraża wasz kraj. Otóż w czasie wojny dostałam polecenie od rządu Roosevelta przeglądania wszystkich scenariuszy pod tym kątem widzenia, czy nie ma w nich czegoś uwłaczającego aliantom.

— A gdy Roosevelt umarł?...

Pani Michelle uśmiecha się:

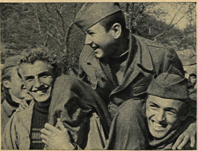
— Och, obecnie, jeżeli kto przegląda scenariusze, to tylko pod tym kątem widzenia, jakby niektóre kraje europejskie ośmieszyć i pokazać w najgorszym świetle.

— Gdzie się pani spotkała z Ivensem?

— W Australii. Byłam operatorką filmu „Tu mówi Indonezja" i teraz kręcę „Cztery nowe demokracje".

Wywiad skończony. Jeszcze tylko fotografia z dedykacją dla „FILMU" od sympatycznej Amerykanki.

L. B.



Zdjęcie z filmu „Cztery nowe demokracje" — radość jugosłowiańskich brygad pracy po otwarciu zbudowanej przez nich linii kolejowej. Operatorem filmu była Marion Michelle.

W 30 rocznicę powstania Republiki Ukraińskiej.

FILM, KTÓRY SŁAWI PIĘKNO SWEGO KRAJU

O UKRAINSKIEJ PRODUKCJI KINEMATOGRAFICZNEJ

Kijów jest nie tylko jednym z piękniejszych miast Europy wschodniej, ale jest on również jednym z większych ośrodków przemysłu filmowego.

Zanim jednak przejdę do opisu ukraińskiej kinematrografii — kilka słów o samym mieście, co mu się słusznie należy, jako jednemu z młodszych opiekunów sztuki filmowej.

Kijów nazywany jest ze względów historycznych — „ojcem miast ruskich". Pomimo tej dostojnej nazwy robi wrażenie miasta młodego — wbrew wszystkim historycznym reminiscencjom i burzom dziejowym, które tego pięknie nad szerokim Dnieprem uplasowanego miasta nigdy nie żałowały.

Może dlatego wygląda młodo i nowocześnie, że kilkakrotnie musiał, jak mityczny Feniks, powstawać z popiołów, może właśnie dlatego jest — miastem bardzo współczesnym, pomimo lat i dat sędziwych. Wyraża swym wyglądem i stanem prężność, żywotność i pracowitość narodu, który obrał sobie na ojcowiznę jedną z najpłodniejszych, najbardziej czarownych krain europejskich, o uroku i pięknie której mówi uroda ludu, dźwięczna, melodyjna pieśń — Gogol, a od kilku lat również... film.

Ostatnia wojna ponownie spopieliła to miasto prawie że do połowy.

A oto po trzech latach malowniczy Kreszczatik, główna ulica Kijowa, wstał z ruin, znów w uniwersytetach i szkołach pełno uczącej się młodzieży, znów co wieczór przepełnione teatry, opera, kina, sale muzyczne. Znów Kijów jest największym na Ukrainie centrum przemysłowym i znów ekipy filmowców pracują nad filmami dokumentalnymi o folklorze i historii swej ojczyzny i nad szeregiem filmów artystycznych.

Oto właśnie na trzydziestolecie Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Rad, tj. na dzień 25 stycznia br. ukończono w kinostudio Kijowskiej Wytwórni Filmowej prace nad wielkim filmem dokumentalnym „Radziecka Ukraina". Jest to film kolorowy, wykonany przez laureata nagrody stalinowskiej, Aleksandra Kryczewskiego, któremu przy tworzeniu filmowej historii współczesnej Ukrainy pomagał liczny sztab współpracowników. Scenariusz opracowali znani pisarze Pierwomajskij i Kuźniecow.

Film jest żywą, barwną kroniką Ukrainy Radzieckiej od dni wybuchu rewolucji październikowej poprzez pierwsze pięciolatki i burzę drugiej wojny światowej, aż do naszych dni odbudowy kraju, zniszczonego przez teutoński najazd. Końcowe partie filmu, które obrazują rozmach pracy przy odbudowie pięknego Kijowa, Charkowa, Dnieprostroju, Donbasu, wsi i miasteczek ukraińskich — są bodaj najpiękniejsze i najbardziej przemawiają do widza dynamiką szlachetnego patriotyzmu, który służy pokojowi i dobru ludzi.

Dla każdego widza, a dla obcego przede wszystkim, urodę tego filmu stanowią piękne zdjęcia bogatej, różnorodnej przyrody i pejzażu Ukrainy. Operator dał w nich folgę swej miłości i swemu zachwytowi dla piękna ojczystej ziemi i starał się ją ukazać w całym jej uroku. Dzięki temu powstał niewątpliwie jeden z najciekawszych i najbardziej artystycznie wartościowych radzieckich filmów dokumentalnych.

Kinematrografia ukraińska posiada obecnie dwa ośrodki produkcyjne: Kijów i Odessę.

Odesskie studia, choć starsze (założone jeszcze za czasów carskich, są mniejsze od kijowskich, które położone w sercu kraju, wygodniejsze są dla pracy, choćby ze względów komunikacyjnych.

Kijowskie ateliers filmowe, zbudowane za czasów władzy radzieckiej, są przestronne, wyposażone w najnowszą aparaturę i łatwy dostęp w rozległy ukraiński plener, nad brzegi Dniepru, w głąb stepów.

W czasie wojny Niemcy zniszczyli i rozgrabili urządzenia i zbiory, ateliers zamienili w garaże samochodowe. Gdy musieli uciekać z Kijowa, podpalili studia filmowe. W ciągu dwóch lat zostały one całkowicie odbudowane, wyposażone i oddane do użytku.

Pracuje w nich szereg reżyserów, znanych nie tylko publiczności ukraińskiej, czy w ogóle radzieckiej, ale i za granicą.

Należy do nich przede wszystkim Aleksander Dowżenko, pionier filmu na Ukrainie, który jeszcze przed wojną nakręcił w Kijowie kilka doskonałych filmów.

Był on autorem poematu filmowego o pięknie ziemi ojczystej „Ziemia", nadto filmu o dynamiźmie ludzkiej pracy pt. „Arsenał" i filmu o wojnie domowej „Szczorsk".

Ostatnią, powojenną już pracą tego wielbiciela ziemi i ludzi, którzy na niej pracują, jest film biograficzny z życia znakomitego radzieckiego agronoma-ogrodnika, Miczurina, który dokonał rewolucyjnych niemal odkryć w zakresie tworzenia i hodowania nowych odmian roślin i drzew owocowych. Film cały w kolorach, nosi poetyczną nazwę „Życie w kwiatach". A. Dowżenko, nieodrodny syn swej pięknej ojczyzny, jest poetą ekranu i szuka tematów, w których może wypowiedzieć swe artystyczne zamiłowania i skłonności. Obok Dowżenki pracuje w Kijowie jeszcze kilku powszechnie znanych reżyserów radzieckich: Igor Tawczenko, autor historycznego filmu o Bohdanie Chmielnickim, nakręca obecnie film pt. „Trzecie uderzenie" o obronie Krymu i rozbiciu Niemców na tym półwyspie w 1944 r. W filmie tym obok walk i bohaterstwa żołnierzy radzieckich pokazana zostanie praca sztabu.

Reżyserzy ukraińscy chętnie sięgają przy realizacji filmów do materiałów historycznych. Młody naród pragnie swą dojrzewającą świadomość narodową wzbogacić przede wszystkim tym, co emocjonalnie wiąże go z jej źródłami. Takim najczystszym źródłem jest poezja.

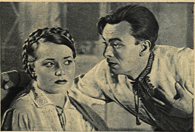
Reżyser I. Annienski kręci film o życiu największego ukraińskiego poety — Tarasa Szewczenki, w którego roli wystąpi Ambroży Buczma. Aktor ten grał już raz postać wieszcza Ukrainy w czasach filmu niemego. Obecnie więc powtórzy samego siebie „dźwiękowo".

Poza tymi wielkimi filmami, których rocznie Kijowska Wytwórnia Filmowa zamierza wypuścić co najmniej sześć, opracowywany jest w niej szereg filmów dokumentalnych, popularno-naukowych, oświatowych, kronik filmowych.

Ukraiński film, któremu wojna zadała dotkliwe rany, wyleczył się z nich szybko, rośnie, rozwija się, a szeregi jego współpracowników zapełniają się nowymi adeptami sztuki filmowej, których tylu kształci ziemia radziecka.

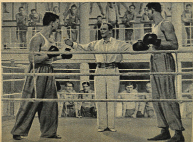
Kijów — serce Ukrainy — jest więc również sercem młodej ukraińskiej kinematrografii, która szuka własnych dróg śród wielu innych dróg różnorodnej, wielonarodowej radzieckiej kinematografii.

LUDOMIR RUBACH



Scena z reprezentacyjnego filmu Wytwórni Filmów Artystycznych w Kijowie pt. „Dusze nieujarzmione" reżyserii Marka Dońskiego.

Zabawna komedia sportowa pt. „Goal" reżyserii S. Derewiańskiego i I. Zemgano.



W. Wołodin i A. Stiepanow w filmie Andrzeja Frołowa „Knock-out".

NASZ OBIEKTYW NASZ OBIEKTYW NASZ

NAGRODZONE FAŁSZERSTWO

Kilka zdań z zamieszczonego w Nr 1 (33) „Filmu" artykułu pt. „X Muza w niewoli dolara" spotkało nie lada wyróżnienie: znalazły się one w poczytnym dziale „Camera obscura", niemniej poczytnego pisma „Odrodzenie" (Nr 4/165). Nie dość na tym: p. Wanda Basińska z Łodzi, która wycinek z „Filmu" nadesłała, otrzymała za swój trud nagrodę w wysokości zł 1000.—, co uważać należy za zaszczyt wyjątkowy. Wszystko zatem byłoby w porządku, gdyby nie fakt, że redakcja „Camery" nagrodziła w tym wypadku fałszerstwo.

Oto jak brzmi nadesłany przez p. Basińską „wycinek", zaopatrzony przez redaktora „Camery" w dowcipny komentarz:

OB. CENZORZE FILMOWY, BACZNOŚĆ!

W artykule „X-ta Muza w niewoli dolara" („Film" Nr 1) czytamy:

> Film amerykański oglupia i deprawuje masy pracujące, służąc interesom kapitalistycznym i propagując nierzadko imperializm w sposób zupełnie wyraźny. Wkrótce się o tym przekonamy na filmach, które sprowadzimy do Polski.

Ocena większości filmów amerykańskich zupełnie słuszna. Wobec tego nie przekonamy się naocznie, bo ich nie sprowadzimy.

A teraz może Czytelnicy zechcą wziąć do ręki numer 1 (33) naszego pisma i porównać łaskawie oba teksty.

Co wynika z tekstu oryginalnego? Jasne jest, że zaczynające się od nowego wiersza, zamykające artykuł zdanie: „Wkrótce się o tym przekonamy na filmach, które sprowadzimy do Polski. Choć będą to, oczywiście, owe filmy „eksportowe" — filmy wybrane, najwartościowsze" stosuje się do całości wypowiedzianych wyżej uwag — tzn., że autor artykułu pisząc „wkrótce się o tym przekonamy" miał najoczywiściej na myśli podaną przez siebie, ogólną charakterystykę filmu amerykańskiego, a więc: wysoki poziom techniczny, braki artystyczne oraz między innymi i fakt, że film amerykański propaguje nierzadko imperializm.

Nadto poprzedzająca artykuł nota redakcyjna wyjaśnia, że stanowi on streszczenie rozdziału z wydanej już przez autora książki i że autor zwiedzał Hollywood jesienią 1946 r. — każdy zatem uważny czytelnik nie może mieć żadnych wątpliwości co do czasu, w którym uwaga „wkrótce się przekonamy" była wypowiedziana. Oczywiście — właśnie w 1946 roku, kiedy autor przebywając w Stanach Zjednoczonych miał pełne prawo przypuszczać, że wśród filmów amerykańskich, o których sprowadzeniu do Polski zaczynało się dopiero wówczas mówić, znajdą się takie, które potwierdzą jego ogólną o kinematografii amerykańskiej opinię. O ile z jednej strony przypuszczenia autora całkowicie się sprawdziły (wyświetlano na naszych ekranach kilka filmów, których — jak stwierdzili liczni recenzenci — kontraktować nie należało) — o tyle z drugiej strony komentowanie końcowej uwagi autora jako aktualnej dziś jeszcze zapowiedzi świadczyć może jedynie o złej woli i nieznajomości oryginału „zahaczonego" tekstu.

Fałszerstwo, jakiego dopuściła się „laureatka" działu „Camera obscura", polega na 1) wyjęciu ze zdania „Techniczne stoi nadal" — itp. końcowych słów „film amerykański ogłupia" — itd. z niedopuszczalną zmianą małej litery „f" na duże „F", 2) pominięciu akapitu (tzn. oddzielenia jednego ustępu od drugiego przez rozpoczęcie tekstu od nowego wiersza) przed końcowym ustępem „Wkrótce się o tym przekonamy", skutkiem czego ustęp ten uchodzić może za logiczną kontynuację słów autora dotyczących występującej nierzadko w filmach amerykańskich propagandy imperializmu, podczas gdy w istocie związany jest najwyraźniej z poprzedzającą te słowa, ogólną charakterystyką amerykańskiego filmu, 3) opuszczeniu końcowego zdania artykułu, stanowiącego ze zdaniem poprzednim nierozerwalną całość: „Choć będą to, oczywiście, owe filmy „eksportowe" — itp., wreszcie na 4) zatajeniu komentarza redakcyjnego, o którym była mowa wyżej, a który umiejscawia wypowiedź autora w konkretnym, minionym czasie — pozbawiając ją tym samym cech rzekomej, skwapliwie przez komentatora „Camery" podchwyconej aktualności.

Od redakcji poczytnego działu „Camera obscura" niemniej poczytnego pisma „Odrodzenie" oczekiwać należałoby większej czujności i uwagi przy kwalifikowaniu do druku i nagradzaniu nadsyłanych materiałów. Strzelanie byków jest rzeczą ludzką, a śmiech to zdrowie — trudno jest jednak śmiać się z czegoś, co byłoby śmieszne tylko w tym wypadku, gdyby istotnie się wydarzyło.

CUDZE CHWALICIE...

Mariusz Margal, pisząc o francuskich sprawach filmowych w „Odrodzeniu" (Nr 4), stwierdza, że film polski cieszy się na ogół zaufaniem i sympatią na terenie Francji. Jego niebywale szybki rozwój, niedoceniany w Polsce i wysokiej wartości krótkometrażówki wyświetlane w Paryżu — utrwaliły dobrą markę kinematografii.

Dowodem tego zaufania był jednomyślny wybór przedstawiciela „Filmu Polskiego" w Paryżu Jana Korngolda na prezesa „Association Internationale du cinéma scientifique", założonej w końcu ub. roku z inicjatywy Jeana Painlévé, najwybitniejszego obecnie filmologa. Przyczyną tego wyboru — sądzi p. Margal — nie były, rzecz jasna, dotychczasowe osiągnięcia Polski na polu filmu naukowego, choć przyznać trzeba, że polskie filmy naukowe (np. „Wrotki meholubne", czy „Ludzie ognia i stali") mimo szczupłości środków stoją na dobrym poziomie — ale zaufanie do możliwości rozwojowych filmu naukowego, który jako gałąź niekomercjonalna nie może się rozwijać bez wydatnego poparcia państwa.

Stowarzyszenie, o jakim mowa, ma na celu koordynację pracy filmowców zajmujących się filmem. Stowarzyszenie projektuje zorganizowanie centrów filmów naukowych w poszczególnych krajach, zorganizowanie kinotek narodowych z centralą w Paryżu i chce doprowadzić do szerokiej wymiany naukowców i filmowców oraz bezcłowej i niekomercjonalnej sprzedaży filmów naukowych.

Zaznaczyć także należy, że delegat polski został wiceprezesem „Międzynarodowej Federacji Kinoklubów", która powstała niedawno w Paryżu.

BEZROBOTNE GWIAZDY

Jak donosi „Kuźnica", jeden z reporterów „Lettres Françaises" postawił kilku najwybitniejszym artystom pytania:

1. Jakie są pańskie projekty odnośnie filmu w najbliższej przyszłości?

2. Co myśli pan o układzie Blum-Byrnes (dotyczącego wolności sprowadzania filmów amerykańskich do Francji)?

Oto odpowiedź:

Edwige Feuillere.

1. Nic. W ogóle żadnego projektu.

2. Nie znam brzmienia tego układu i nie znam się na ekonomii, ale stwierdzam, że wszystko stanęło. Jest jedna rzecz, która mnie oburza, to dublowanie. Niektóre firmy interesują się filmem jedynie po to, aby robić interesy, gdyż koszt filmu dublowanego wynosi 3 miliony, podczas gdy na wyprodukowanie filmu francuskiego potrzeba 30 milionów.

Pierre Renoir.

1. Żadne. Absolutnie nic na najbliższą przyszłość.

2. Rezultat jest taki: prawie całkowity zastój naszego przemysłu kinematograficznego, zwalnianie personelu. Dziś 70 proc. bezrobotnych w tym przemyśle, jutro zastój kompletny...

Środki zaradcze? Ochrona celna, zabronienie nieuczciwym producentom francuskim sprowadzania na własną rękę i dla tych ich prywatnych interesów filmów amerykańskich, prawo kontroli nad dublowaniem i eksploatacją filmów naszych w krajach z językiem francuskim — tak, jak przed wojną.

Jean-Louis Barrault.

1. Moje projekty? Jak wszyscy moi koledzy: Nic.

2. ... jedno jest rzeczą pewną, to, że film francuski jest w chwili obecnej w rozpaczliwej sytuacji i nie da się zaprzeczyć, że napływ filmów zagranicznych jest tego jedną z najważniejszych przyczyn, wina spada też w dużej mierze na znaczną ilość pasożytniczych firm, które ciągną skandaliczne zyski z dublowanych filmów.

Ankietę tę zaopatrzono wymownym tytułem: „Bezrobotne gwiazdy".

EGZYSTENCJONALIZM

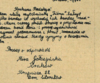
W „Życiu Warszawy" (21. I.) pojawiła się recenzja z filmu „Błyskawica". Czytamy w niej:

„Film — zaiste bakteriobójczy, niszczący bakcyle niewiary w człowieka i bakcyle niewiary w egzystencjonalizm."

Całkowicie zgadzamy się z autorem. Dodajmy jednak: czy ten bakteriobójczy film nie niszczy także bakcyla zdrowego rozsądku?

MAŁA KORESPONDENTKA

Mała córeczka świetnego poety K. I. Gałczyńskiego nadesłała nam list, który poniżej reprodukujemy. Na „szereg próśb" odpowiadamy listownie.



Kraków, 3.II.48

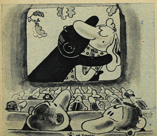
Kochana Redakcjo!

Jestem stałą czytelniczką „Filmu". Żałuję tylko bardzo iż wychodzi tak bardzo „rzad-ko". Mam szereg próśb. Proszę o przysłanie mi adresu Sonii Henie i proszę wydrukować fragment scenariusza z filmu „Serenada w dolinie Słońca". Kiedy ujrzymy o Ostrożnym film.

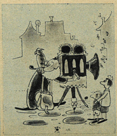
Proszę o odpowiedź

Kira Gałczyńska
Kraków
Krupnicza 22
Dom Literatów

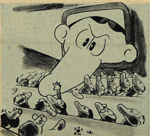
F I L M O W E K O M P L I K A C J E



Zakochany w „gwieździe" laborant zemścił się na rywalu, pozostawiając go w negatywie.



Bezrobotny operator filmowy.



Ten zawsze lubił wsadzać nos w nieswoje sprawy.

Rys. Janusz Nasfeter

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Jeden z młodocianych odtwórców radzieckiego filmu „Prości ludzie".

Z. S. R. R.

● W Związku Radzieckim coraz więcej mieszkańców wsi chodzi do kina, ponieważ w szybkim tempie wzrasta ilość stałych kinoteatrów wiejskich we wszystkich republikach związkowych. Ostatnio uruchomiono nowe dźwiękowe kinoteatry w pięciu kozackich stanicach okręgu Kubańskiego. W chwili obecnej istnieją już stałe kinoteatry we wszystkich ośrodkach powiatowych i w 150 kołchozach i sowchozach tego okręgu. Do końca obecnej pięciolatki ma otrzymać stałe kino dźwiękowe każda stanica ziemi Kubańskiej. Również stałych pięć kinoteatrów uruchomiono ostatnio w rejonach rybackich ziemi Astrachańskiej, dzięki czemu mieszkańcy wysp Morza Kaspijskiego będą korzystać w swoich rodzinnych osadach z dobrodziejstw kinematografii.

● Znakomita powieść M. Gorkiego „Matka" zostanie ponownie sfilmowana. Po raz pierwszy przeniesiono ją na ekran przed dwudziestu laty jeszcze w czasach filmu niemego.

Przy opracowaniu scenariusza wykorzystane zostaną notatki i bruliony M. Gorkiego oraz jego uwagi dot. pierwszej wersji filmowej „Matki". Doński jest autorem granego u nas filmu „Dusze nieujarzmione" i cieszącego się wielkim rozgłosem filmu „Wiejska nauczycielka".

● Na ekrany radzieckie wszedł ostatnio nowy film produkcji „Lenfilmu" — „Pirogow", reżyserii G. Kozincewa. Jest to film biograficzny z życia sławnego petersburskiego chirurga, który w latach pięćdziesiątych ub. stulecia zdobył wdzięczność ludności ofiarną walką o życie ludzkie z epidemią cholery. Film kończy się scenami obrony Sewastopola w czasie wojny krymskiej, kiedy to M. Pirogow niósł pomoc rannym obrońcom miasta. W roli tytułowej — K. Ikowbogatow.

● Uczony radziecki R. Nowicki po wielu latach pracy badawczej wynalazł takie środki techniczne, które pozwalają na wyświetlanie filmów przy świetle dziennym. Jak donosi prasa radziecka w końcu ub. r. odbył się w sali moskiewskiego muzeum politechnicznego pokaz filmów przy świetle dziennym. Dzięki wynalazkowi prof. R. Nowickiego obrazy na ekranie ukazywały się tak samo wyraźnie, jak w zwykłym kinie. Radzieckie wytwórnie sprzętu filmowego rozpoczęły już produkcję aparatury systemu Nowickiego.

● Dla uczczenia czwartej rocznicy uwolnienia Leningradu z pierścienia niemieckiej blokady, reżyser Karszen, jeden z czołowych autorów radzieckich filmów dokumentalnych, ukończył pełnometrażowy film artystyczno-dokumentalny „Leningrad". Jest to historia miasta, w którym narodziła się rewolucja październikowa — od jej wybuchu aż po dni powojennej odbudowy Leningradu. „Leningrad" według krytyki radzieckiej „jest jednym z najbardziej udanych w historii kinematografii radzieckiej — filmów dokumentalnych".

WIELKA BRYTANIA

● W styczniu odbyła się w Wielkiej Brytanii sensacyjna premiera pierwszego na świecie stałego tygodnika, nadawanego telewizyjnie. Tygodnik, który zawierał przegląd istotnie najaktualniejszych wiadomości, spotkał się z wielkim uznaniem posiadaczy prywatnych aparatów telewizyjnych.

● Najbardziej popularnym reżyserem angielskim w roku ubiegłym okazał się Herbert Wilcox, twórca filmów: „Courtneyowie z ulicy Curzona" i „Zdarzenie na Picadilly". Najbardziej lubianą artystką jest Anna Neagle, którą widzieliśmy w Polsce w filmie „Królowa Wiktoria" w roli niedostosowanej do charakteru jej talentu.

Na dalszych miejscach znalazły się następujące gwiazdy: Margaret Lockwood, Patricia Roc, Deborah Kerr, a z zagranicznych Bette Davis i Ingrid Bergman.

● Zapowiadany z wielkim szumem film „Znamię Kaina" z Eric Portmanem i Sally Gray został bardzo ujemnie oceniony nawet w prasie branżowej. Wbrew interesującemu tytułowi, jest to typowy melodramat o trójkącie małżeńskim.

● Londyńska premiera prasowa filmu Chaplina „Mr. Verdoux" stała się olbrzymią sensacją artystyczną. Reklama głosiła: „Nowy kapelusz, nowe ubranie, nowe buty, nowa laseczka i nowy uśmiech, ale ten sam Chaplin". Obok Chaplina występują w filmie: Martha Raye, Isobel Elsom, Marilyn Nash i Robert Lewis. Współreżyserowali film: Robert Florey i Wheeler Drydan.

● Przedstawiciel wytwórni amerykańskich w Wielkiej Brytanii stwierdził, że z każdego dolara zarobionego na filmach w Anglii wywożono do Ameryki 17 centów. Po podatku ochronnym dochód spadł do 4 centów od dolara, co — w myśl twierdzeń amerykańskich — nie opłaca się.

JUGOSŁAWIA

● W pierwszych dniach stycznia w stolicach związkowych republik Jugosławii odbyła się prapremiera nowego długometrażowego artystycznego filmu jugosłowiańskiego pt. „Aby naród żył". Treścią drugiego powojennego filmu jugosłowiańskiego jest walka narodów Jugosławii z najazdem faszystowskim. Reżyserem filmu jest Mikołaj Popowici, a autorem scenariusza znany pisarz Branko Czpicz.

● Reżyserzy jugosłowiańscy pracują nad szeregiem filmów artystycznych. W Belgradzie w studiach filmowych „Gwiazda" i „Awała" nakręcane są filmy o młodzieży jugosłowiańskiej: „Jak gdyby powódź" — o walce belgradzkiej młodzieży z hitlerowskimi najeźdźcami i „Ludzie z młodzieżowej drogi" — o udziale młodego pokolenia w odbudowie zniszczonej przez wroga ojczyzny. Nadto przenosi się na taśmę filmową powieść znanego serbskiego pisarza z ub. wieku B. Stankowicza. Powieść nazywa się „Nieczysta krew", a film otrzymuje nazwę — „Sofka".

● W planie pięcioletnim rząd Jugosławii szeroko uwzględnił potrzeby kinematografii. Na rozbudowę kinematografii i kinofikację kraju przeznacza się w planie 1 miliard 500 milionów dynarów, dzięki czemu Jugosławia będzie produkowała rocznie 40 artystycznych i 100 dokumentalnych filmów.

● Jugosławia zawarła z Czechosłowacją umowę, na mocy której w kinach Jugosławii wyświetlane będą wszystkie filmy produkcji czechosłowackiej.

● W Belgradzie otwarta została średnia filmowa szkoła techniczna. Przyjmowani są do niej absolwenci szkół średnich. Szkoła posiada trzy oddziały dla kinooperatorów, laborantów i „dźwiękowców". Nadto prowadzone są specjalne kursy jednoroczne. Wykłady dzielą się na praktyczne i teoretyczne z zakresu techniki filmowej.

STANY ZJEDNOCZONE

● Noworoczny film rewiowy. wytwórni „Metro" — „Dobre nowiny" — nie uzyskał spodziewanego sukcesu. Rewia dotyczy okresu 1927 roku, a więc niefortunnej mody ultrakrótkich sukien z paskami na biodrach. Reżyser Charles Walter, chcąc dać „super-spektakl", włączył aż 6 piosenek, z których zaledwie trzy są udane.

● Po czteroletniej nieobecności wrócił na ekrany znany wesołek amerykański, Joe E. Brown. Widzieliśmy go po raz pierwszy w kapitalnej roli Tyzby w filmie „Sen nocy letniej" wg Szekspira, a następnie w „Astrologu" i innych filmach. Obecny jego film zwie się „Szczenięce lata". Reżyseruje Harold Schuster.

● Wznowienie wielkiego społecznego filmu Johna Forda „Grona gniewu", według Steinbecka, wywołało ostre ataki w reakcyjnej prasie U. S. A. Mimo tej nagonki film ponownie odniósł ogromny sukces artystyczny i jest wyświetlany od wielu tygodni w największych kinach. Popisowe kreacje stworzyli: Henry Fonda, John Carradine i Jane Darwell.

● „Trzech muszkieterów" Dumasa tym razem na kolorowo. W 1935 Douglas Fairbanks zrealizował ostatnią wersję wielokrotnie przenoszonego na ekran dzieła. Tym razem reżyserem będzie George Sidney. Film będzie trwał około 3 i pół godziny, obejmując całkowitą fabułę powieści.

● Gene Tierney, Dana Andreas i Richard Widmark stanowią obsadę typowego dla obecnych stosunków w Ameryce filmu „Żelazna Kurtyna". Aby było trudniej zgadnąć o co chodzi, akcja filmu rozgrywa się w... Kanadzie.

Lana Turner, Judy Garland, Hedy Lamarr w otoczeniu „girlsów" w filmie „Kulisy Wielkiej Rewii".

Młoda Danielle Godet jest partnerką aktora i piosenkarza Yves Montand w filmie „Ideał" reżyserii Alexandra Esvay'a.

FRANCJA

● Pismo francuskie „La téchnique cinématographique", podkreślając wybitne wartości filmów francuskich w r. 1947, zapatruje się pesymistycznie na rok 1948. Pod presją amerykańską notuje się znaczny spadek ilościowy filmu francuskiego, a i jego jakość, sądząc na podstawie pierwszych premier, wydaje się gorsza. Mimo to pismo pokłada wielkie nadzieje w następujących filmach: „Zakonnica z Parmy", „Gdyby młodość wiedziała", „Ostatnie wakacje", „Po miłości", „Ruy Blas", „Skazani", „Niemcy w roku zerowym" i „Dwugłowy orzeł". Na razie tylko tytuły. Zobaczymy, czy pismo słusznie przewidywało.

● Przywrócony. już do pełnych praw Sacha Guitry pobił nowy rekord filmowy. Zrealizował on film o swym wielkim ojcu, aktorze Lucien Guitry, w 28 dni!

— W filmie Marcela Pagnola „Piękna młynarka" zastosowano po raz pierwszy we Francji trick przy nagrywaniu scen dźwiękowych. Pewną arię nagrał Tino Rossi pięć razy, przy czym mixer dźwiękowy za każdym razem nadawał głosowi inną, z góry przewidzianą tonację. Następnie wszystkie głosy zostały skopiowane na jednej taśmie dźwiękowej, dzięki czemu Tino Rossi śpiewa chórem złożonym z pięciu głosów.

● Zmarły niedawno słynny pisarz francuski, Tristan Bernard, którego dzieła służyły jako scenariusze do tak świetnych filmów jak „Jeanne Dore", „Mała kawiarenka", „Język angielski taki, jak na codzień", „Bliźniacy z Brighton", był rodzonym bratem reżysera filmowego Raymonda Bernarda i pisarza dramatycznego Jean-Jacques Bernarda.

● Niezwykłe cyfry przynosi oficjalna statystyka francuska. Na 336 filmów amerykańskich, które w ubiegłym roku otrzymały prawo wyświetlania, tylko 81 sprowadziły wielkie wytwórnie, a 225 małe francuskie biura wynajmu. Biura te — wg „La Techn. Ciném." — dbają widocznie o to, aby zalać Francję filmami „o koncepcji dziecinnej", których wielkie wytwórnie nawet nie ośmieliłyby się pokazać publiczności francuskiej.

● Ostatni film niedawno zmarłego A. Esvaya „Ideał" został przyjęty entuzjastycznie przez publiczność paryską. Wśród takich gwiazd jak Yves Montand, Albert Prejean i Suzanne Dehelly wyróżniła się młodziutka Danielle Godet.

● Antykapitalistyczny film amerykański Johna Forda „Grom gniewu", według powieści Steinbecka, wszedł po paroletnim zakazie wywozu nareszcie na ekrany Paryża. Recenzje pism paryskich są entuzjastyczne. Podkreśla się, że w obecnej trumanowskiej erze powstanie takiego filmu w Ameryce byłoby niemożliwe.

● Bohater „Komediantów" Jean Louis Barrault występuje po dłuższej przerwie w filmie „Henri Dunand", który, jak wiadomo, był twórcą Czerwonego Krzyża. Reżyseruje Christian Jaque.

● Po ukończeniu „Anny Kareniny" Julien Duvivier udał się na Tahiti, gdzie realizuje film „Małżeństwo" Lotiego z obsadą złożoną z samych tubylców.

● René Clair wyjechał do Rzymu, gdzie ma zamiar realizować film według własnego scenariusza w ateliers Ciné-Citta.

Co ujrzymy na ekranie

14 LIPCA
(Quatorze juillet)

Komedia osnuta na tle obchodu ludowego francuskiego święta narodowego w Paryżu.

Scenariusz i reżyseria: René Clair

Muzyka: Maurice Jaubert.

W rolach głównych: Annabella, Pola Illery, Georges Pigaud, Raymond Cordy, Paul Olivier, Raymond Aimos, Thomy Bourdelle.

Prod.: Ciné Aliance (Film francuski).

◇

POŚCIG
(Hue and cry).

Grupa dzieci, która rozczytuje się w powieściach kryminalnych i detektywistycznych, wpada na trop szajki przemytników i po dramatycznym, obfitującym także w wesołe epizody pościgu, likwiduje szajkę.

Scenariusz: T. E. B. Clarke.

Reżyser: Charles Crichton.

Muzyka: Georges Auric.

W rolach głównych: Henry Flower (Joe Kirby), Douglas Barr (Alec), Stanley Esane (Roy), Sam Dawson (Norman), Gerald Fox (Dicky) Joan Dawling (Clary) i inni.

Produkcja J. Arthur Rank — Eealing Studios. (Film brytyjski).

◇

RODZINA FROMENT
(Untel père et fils)

Historia pewnej rodziny francuskiej na przestrzeni czterech pokoleń, w okresie, w którym rozegrały się trzy wojny francusko-niemieckie.

Scenariusz: Marcel Achard, Charles Spaak i Julien Duvivier.

Reżyser: Julien Duvivier.

W rolach głównych Michèle Morgan (Marie), Raimu (Jules Froment), Louis Jouvet (Pierre Froment), Suzy Prim (Estelle), Christian (Pierre Jordan), Harry Krimer (Robert Leonard), Jean Mercanton (Alain), Lucien Nat (Bernard).

Prod. Transcontinental Films. (Film francuski).

◇

GUWERNANTKA
(All this and heaven too).

Dramat obyczajowo-sensacyjny. Historia guwernantki niesłusznie oskarżonej o zamordowanie arystokratki.

Scenariusz na podstawie książki Rachel Field napisał Casey Robinson.

Reżyser: Anatol Litwak.

Producent: Hal B. Wallis.

Muzyka: Max Steiner.

W rolach głównych: Bette Davis (guwernantka), Charles Boyer (hrabia), Barbara O'Neil (hrabina), Jeffrey Lynn (poseł) Wirginia Weidler i Henry Danell.

◇

DZIEWCZĘ Z PÓŁNOCY
(Second Fiddle).

Młoda nauczycielka, której fotografia została wysłana na konkurs piękności, otrzymuje wezwanie na próbne zdjęcia. Po licznych przygodach wychodzi za mąż za swego managera.

Scenariusz: Harry Tugend.

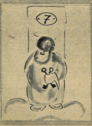
Reżyser: Sidney Lanfield.

Muzyka: Irving Berlin.

W rolach głównych: Sonia Henie, Tyrone Power, Edma May Oliver i Rudy Valee.

Wytwórnia „20 th. Century Fox" M. P. E. A. (Film amerykański).

Przypomnijcie sobie...



Jaki film wyobraża powyższy rysunek? (Odpowiedź w następnym numerze).
Rys. W. Szulc.

OD ADMINISTRACJI

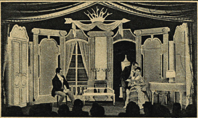
Wszelkie wpłaty na rachunek P. P. „Film Polski", Dział Wydawniczo-Fotograficzny (prenumerata „Filmu", „Gazety Filmowców", należności za zdjęcia Agencji Fotograficznej) prosimy wpłacać na konto P.K.O. Nr I-6826, względnie do B.G.K., konto 1926.

Dotychczasowe konta P. K. O. Nr. VII-4550 i Nr. I-1663 zostają zlikwidowane.

*

Administracja „Filmu" i „Gazety Filmowców" została przeniesiona do Warszawy. Obecny adres: Warszawa, ul. Marszałkowska 56.

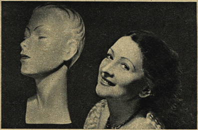
PRZEGLĄD TEATRALNY



Scena z „Męża i żony" Fredry. Na zdjęciu (od lewej): Sawan, Rózycki i Wieczorkowska.

Ciekawą kreację stworzyła w sztuce Sartre'a — „Drzwi zamknięte" — Elżbieta Kowalewska.

Wielki sukces aktorski odniosła w „Cydzie" Elżbieta Barszczewska. Na zdjęciu: Barszczewska i Małyniczówna.



Do Polski wróciła Mira Grelichowska, jedyna artystka dramatyczna, która bez przerwy od r. 1939 do 1945 towarzyszyła żołnierzowi polskiemu w czasie walk i w drodze do Polski. Na froncie awansowana została do stopnia podporucznika.

W życiu teatralnym Warszawy zaszły dwa duże wydarzenia: wystawienie „Cyda" w związku z 40 rocznicą śmierci Stanisława Wyspiańskiego i wystawienie „Męża i żony" dawno niewidzianego Fredry.

A więc „Cyd". Przedstawienie w Teatrze Polskim cechował pietyzm dla dzieła wielkiego poety. Wspaniałe dekoracje i kostiumy przygotowała Teresa Roszkowska, muzykę skomponował Lutosławski, reżyserował sztukę Edmund Wierciński. Wartość znakomicie zmontowanego widowiska podnosiła jeszcze bardzo dobra gra aktorów z Elżbietą Barszczewską (Onfantka) na czele.

Mniej jednolite wrażenie odnosi się z wystawienia w teatrze miejskim „Miniatury" — „Męża i żony" Fredry. Inscenizator Zbigniew Sawan stworzył widowisko ciekawe i inteligentne w pomyśle, lecz mogące budzić liczne zastrzeżenia. Jego sposób podania sztuki Fredry jako komedii muzycznej odbiegał daleko od stylu, w jakim przyzwyczailiśmy się oglądać sztuki Fredry.

Wreszcie — w Warszawie powstał nowy teatr klasyczny pod dyrekcją Marii Gorczyńskiej i kierownictwem literackim Michała Rusinka. Wystawiono „Marię Stuart" Słowackiego, o czym w następnym numerze. (s)

Znany od 1910 r. odsiwiacz
„ORJENTINE"
przywraca siwym włosom
ich naturalny kolor.

Odpowiedzi redakcji

SPROSTOWANIE. W odpowiedzi redakcji w poprzednim numerze wskutek zmiany jednego słowa zakradł się błąd, zniekształcający informację. Powinno być: Irena Malkiewicz-Domańska występowała w filmie „U kresu drogi".

●

A. Prawicka (Gdańsk): Prosimy o przesłanie 50 zł na konto P. K. O. nr 6826 z zaznaczeniem, o jaki numer Pani chodzi i z dokładnym adresem.

Jan Urbański (Jelenia Góra) i **„Stały Czytelnik"** (Toruń): Listy przekazaliśmy dyrekcji szkoły.

Sfinks (Chorzów): Po zorganizowaniu kina aktualności, wyświetlającego polskie krótkometrażówki w Warszawie — także i publiczność innych miast polskich ujrzy te filmy albo na zestawionych programach albo też w kinach aktualności.

A. S. (Łódź): Recenzja ze „Skarbu Tarzana" wyjaśni Pani wątpliwości, w jaki sposób „w tajemniczej dżungli" ludzie wyglądają tak, jakby dopiero co wyszli z własnych domów.

F. Ch. (Pajduchy): Otrzymał już Pan od nas odpowiedź odmowną.

Gimnazjasta z Bydgoszczy: Diana Byrrymore ma 27 lat i wygląda tak, jak w końcowych scenach „Carrie kłamie". Jej filmy: „Eagle Sguadron", „When ladies fly", „Ladies courageous" i inne. Nakręciła od r. 1942 do dzisiaj 9 filmów.

J. Rudnicki (Katowice): Sprawę polskich krótkometrażówek już poruszaliśmy. Cieszy nas coraz szersze zainteresowanie tymi filmami. Nie ma w Polsce wypożyczalni filmów normalnotaśmowych dla aparatów znajdujących się w prywatnym posiadaniu.

Z. M. Stały Czytelnik (Słupsk): Film nakręca się około 8—10 miesięcy. Nowy film polski już wszedł na ekrany.

Młoda Czytelniczka (Wrocław): W „Zenobii" grali: Oliver Hardy (Flap) w roli lekarza, Billie Burke (pani domu), Jean Parker (córka), Harry Langdon (narzeczony).

Ar-Le (Łódź): Z wielu pytań odpowiemy tylko na te, na które jeszcze nie drukowaliśmy odpowiedzi w poprzednich numerach. Z wymienionych filmów ujrzymy na pewno: „Wielkie nadzieje", „Sprawę życia i śmierci", „Czarny Narcyz", „Orzeł morski", prawdopodobnie (ale w późniejszym terminie) „Antoni i Antonina" oraz „Ulica złotników". Ujrzymy też może jeden film Chaplina. Nie ma dwu Jamesów Masonów. Filmy rysunkowe czeskie i amerykańskie są już w eksploatacji.

J. Szabłowski (Ursus): Zdjęcia do artykułów dobiera się w miarę ich nadchodzenia. Istotnie, nie zawsze nadejdą takie, które mogą dokładnie ilustrować tezy artykułu. Niemniej staramy się zawsze dobrać najwłaściwsze fotosy, także pod względem ich poziomu technicznego.

M. N. (Bytom): Film „Kentucky" był wyświetlany w Polsce w r. 1938. Adresy: Tyrone Power „20 th. Century Fox"; Errol Flynn, „Warner Brothers", Burbank City; Shirley Temple, „R. K. O. Radio", California U. S. A.

Grupa Czytelników z Krakowa. Uwagi Panów, dotyczące tytułu filmu „Myszy i ludzie" są zupełnie słuszne. Mimo, że film ma niewątpliwe wybitne walory, scenarzysta (E. Solow) poszedł po linii najmniejszego oporu, transponując na ekran nie powieść Steinbecka, lecz jego sztukę, stanowiącą autoprzeróbkę z powieści. W powieści myszy grają na fermie dużą rolę. Nie można było tego pokazać na scenie, ale niewątpliwie można było wykorzystać te motywy na ekranie. Stąd tytuł filmu (dla nie znających powieści) zupełnie niezrozumiały.

●

Złe są skutki... zabaw karnawałowych

Nastroje karnawałowe odbiły się na stronie 14-tej ostatniego numeru naszego pisma. Pod wpływem karnawału tłumacz nadesłanego nam z Pragi Czeskiej artykułu pt. „Plan w całości wykonany" podał rękę korektorowi i w wyniku ich wspólnego karnawałowego tańca na łamach „Filmu" czytelnicy nasi przeczytali ze zdziwieniem, że w kinach czechosłowackich wyświetlano „tanio kupione, zagraniczne klisze" (chodziło oczywiście nie o klisze, lecz o k i c z e — tzn. marne filmy), nadto zaś na próżno szukali na mapie miejscowości Benatki. Miejscowości tej znaleźć nie mogli z tej prostej przyczyny, że Benatki — to nic innego, jak Wenecja, tak bowiem w języku czeskim brzmi nazwa „Perły Adriatyku". Tłumacz okazał skruchę i bił się w piersi jeszcze przed Popielcem. Czytelników przepraszamy.

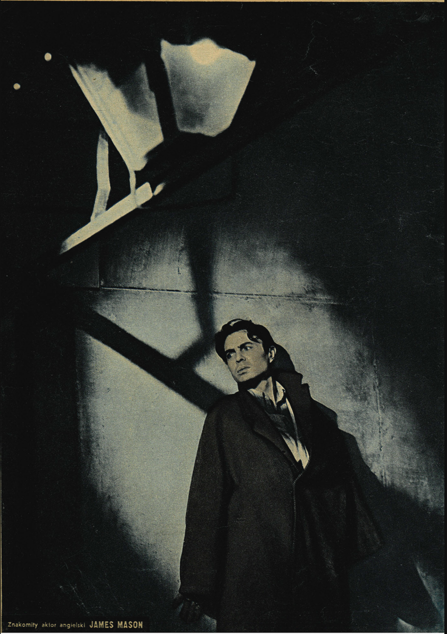
Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Dąbrowiecki, W. Kondracki oraz Studio Kukiełkowe Zenona Wasilewskiego. Poza tym: E. Trzeciakowa i Marion Michelle.
Zdjęcia Zagraniczne:
„Bratri w Triku" (Czechosłowacja), „Mosfilm" i Kijowska Wytwórnia Filmów Artystycznych (ZSRR), „Cinémathique Française" (Paryż), „Metro-Goldwyn-Mayer", „20 th. Century Fox", „Columbia Pictures Corporation" i „Warner Bros" (Hollywood) przez M. P. E. A., Eagle Lion (London) oraz serwis „United Press".

Redaktor Naczelny
EUGENIUSZ ŻYTOMIRSKI
Opracowanie graficzne
Tadeusz Kowalski

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 867-58
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"

Administracja: Warszawa, ul. Marszałkowska 56, parter. Tel. 8-50-54. Cena ogłoszeń: za jeden wiersz wysokości 1 mm i szerokości jednej szpalty przy układzie czteroszpaltowym: w tekście zł 150.—, za tekstem zł 100.—, kolorowe o 100% drożej. Konto P. K. O. nr I-6826



Znakomity aktor angielski JAMES MASON